François Cheng

# arta picturii chineze



Editura Meridiane

# Arta picturii chineze

Biblioteca de artă
Teoria și filozofia artei

*Carte finanțată de Guvernul României*
*prin Ministerul Culturii*



ISBN 973-33-0299-6

François Cheng

# arta picturii chineze

*texte teoretice*

Traducere de
MARIANA VIDA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1996

*Mamei mele*

Pe copertă:

Qian Xuan:
*Wang Xi-Zhe privind gâștele*
(fragment)

# INTRODUCERE

În China, pictorii și teoreticienii obișnuiau să-și consemneze în scris propriile idei asupra artei picturii. Adunate de-a lungul secolelor, aceste scrieri formează un important corpus. Cu toate că mai multe lucrări, apărute în anii din urmă[1], au contribuit la a face cunoscute cititorilor anumite texte de bază, au mai rămas însă destule necercetate în care putem găsi rodul unor meditații și experiențe trăite. Iar considerațiile, de ordin mai mult tehnic pe care le conțin, nu prezintă mai puțin interes. Ele ne permit, fără îndoială, să avansăm cât mai mult în secretul picturii chineze, dar, mai cu seamă, ne interoghează, într-o anumită măsură, asupra practicilor picturii noastre de azi.

Prezenta lucrare reunește pentru prima dată un ansamblu de texte pe care le considerăm esențiale, texte ce se eșalonează pe o durată de peste o mie de ani, de la dinastia Tang (618-907), până la dinastia Qing (1644-1911). S-ar putea pune întrebarea: este oare legitim să juxtapunem scrieri ce se întind pe o durată atât de lungă? Noi nu ignorăm, desigur, faptul că există o istorie a picturii chineze (pe care au abordat-o constant numeroase lucrări de erudiție), că ea a cunoscut evoluții, în special în sensul afirmării unui stil mai spontan sau mai personal (stil desemnat în limba chineză prin termenul de xie-yi, „de inspirație liberă" și deopotrivă în sensul îmbogățirii tehnicii) trăsăturii de penel și a compoziției (sau a unei atenții prea exclusive față de ea). Încercăm totuși să ne ferim de astă dată de unica grijă cronologică, ce constă în a înregistra succesiunea faptelor, fără a neglija nici un detaliu. Căci, în

ultimă instanță, arta picturii clasice chineze, născută într-un context cultural specific, a crescut asemeni unui imens copac. Cu rădăcinile implântate în scrierea ideografică (ce a favorizat, pe de o parte, folosirea penelului și a artei caligrafice și, pe de altă parte, tendința de a transforma elementele naturii în semne), referindu-se la o cosmologie definită (ce a avansat ideea Suflului Primordial derivat din Vidul Originar și cea a Suflurilor vitale, Yin și Yang, care, prin interacțiunea lor, activată neîncetat de Suflul Vidului Median, guvernează relația ternară dintre Cer, Pământ și Om)[2],această artă a avut dintr-un început condițiile înfloririi sale, chiar dacă anumite „virtualități" nu s-au relevat sau realizat decât progresiv. Simplificând mult, se poate spune că gândirea estetică chineză, bazată pe o concepție organicistă a universului, propune o artă ce tinde dintotdeauna să recreeze un spațiu mediumnic în care primează acțiunea unificatoare a suflului-spirit, unde însuși Vidul, departe de a fi sinonim cu vagul sau arbitrarul, este locul intern în care se stabilește rețeaua de transformări a lumii create. Grație acestei concepții deschise care lasă metamorfozei întreaga șansă, artistul transcende dorința unei forme definitiv conturate și-și percepe plăsmuirea ca participare la opera continuă a Creației. Întrucât idealul elogiat de teoreticienii chinezi este acela în care orice tablou constituie un microcosmos ce conține esențele macrocosmosului, ansamblul lucrărilor realizate de-a lungul secolelor formează, după părerea acelorași teoreticieni, o vastă rețea de corespondențe în care se incarnează un spațiu-timp colectiv, trăit sau visat, într-o perpetuă devenire. Asistăm astfel la funcționarea unui sistem care se naște mai degrabă din integrarea contribuțiilor succesive decât din rupturi[3].

*

Textele pe care le prezentăm, provin, după cum am spus, dintr-un corpus voluminos. Acesta se compune din tratate sau lucrări foarte cunoscute, ce au exercitat o influență puternică, dar și din scrieri mai personale sau mai intime. Dintre acestea din urmă multe s-ar fi dispersat sau s-ar fi pierdut fără munca meritorie a celor ce au alcătuit antologii în diferite epoci[4].

În epoca modernă au fost publicate trei antologii importante[5]. Selecția textelor în vederea traducerii am realizat-o pornind de la lectura lor sistematică. O dublă precauție, aparent contradictorie, ne-a ghidat: de a reține desigur, înainte de toate, scrierile cele mai reprezentative în care s-au conturat cel mai bine temele îndrăgite de pictorul chinez, dar și de a evita repetițiile, reiterările. Căci majoritatea autorilor respectau acea convenție care cerea ca, înainte de a avansa câteva reflecții personale, să se înceapă prin a se relua unele afirmații ale Celor Vechi. De unde și numeroasele repetiții care, în timp, ar putea părea plictisitoare. De aici și hotărârea pe care am adoptat-o de a nu traduce întotdeauna textul integral; decizie ce a fost facilitată și de faptul că, în general, autorii preferau să-și exprime ideile despre diferite subiecte mai degrabă sub forma unor notații concise decât sub cea a unor lungi dizertații[6]. Scurte sau lungi, pasajele au fost traduse în funcție de interesul particular pe care îl conțin. Astfel, ansamblul textelor, ce își răspund și se completează, după o ordine mai mult tematică decât cronologică (ordinea fiind totuși respectată în interiorul unei teme date), în loc să lase impresia unei simple culegeri, formează un tot organic.

*

Aceste texte abordează teme foarte variate în măsura în care pictura chineză, ea însăși, a deschis foarte de timpuriu un larg câmp tematic. Nici unul dintre aspectele semnificative ale naturii n-au scăpat investigației sale. Astfel încă din timpul dinastiei Tang și mai ales în timpul dinastiei Song, exista divertismentul de a clasa pe rubrici diversele subiecte de pictat. Numărul acestor rubrici variază în funcție de autori. Astfel, de exemplu, Zhou Jing -xuan[7], din timpul dinastiei Tang, propune patru rubrici (Personaje, Animale, Peisaje, Clădiri), iar Liu Dao qun, Guo Ruo Xu și Deng Qun[8], din timpul dinastiei Song, propun șase (Personaje, Peisaje, Animale, Flori și Păsări, Zei și Demoni, Clădiri), patru (Personaje, Peisaje, Flori și Păsări, Diverse), și, respectiv, opt (Zei și Demoni, Personaje, Peisaje, Flori și Păsări, Animale, Clădiri, Fructe și Legume, Scene intime). Să mai menționăm și tratatul Xuan-he-hua-pu[9] care propune până la zece rubrici (Figuri religioase, Personaje, Clădiri, Triburi străine,

Dragoni și Pești, Peisaje, Flori și Păsări, Animale, Bambuși, Fructe și Legume). Unele dintre aceste rubrici vor fi preluate mai târziu de pictura religioasă, taoistă sau budistă, în timp ce altele, în special Peisaje, Flori și Păsări, vor dobândi preeminență în timpul dinastiilor următoare.

În ceea ce ne privește, întrucât nu urmărim epuizarea materialului și nici o prezentare pur taxonomică, ne propunem să repartizăm ansamblul textelor traduse în patru părți ce tratează succesiv despre arta picturii în general, despre arbori și stânci, flori și păsări și, în sfârșit, despre peisaje și oameni: este o împărțire ce urmează mai degrabă ordinea prin care un pictor chinez își însușește progresiv tehnica picturii. Într-adevăr, el începe în general prin a stăpâni tehnica trăsăturii de penel, desenând arbori și stânci, întrucât acestea se bucură în pictura chineză de același statut pe care îl are corpul omenesc în pictura occidentală. El își diversifică apoi arta prin studiul florilor, al plantelor, al insectelor, al păsărilor sau al altor animale. Acest studiu ce implică și asimilarea regulilor compoziției, îi permite în sfârșit să abordeze peisajul care, începând cu dinastiile Song din Sud și Yuan, reprezintă subiectul major al artei picturale chineze. Totodată precizăm că această progresie similară cu diviziunea propusă de noi nu are nimic rigid. În cursul instruirii sale, artistul poate inversa ordinea și amesteca genurile. Spre exemplu, destul de mulți debutanți învață să deseneze, o dată cu arborii și stâncile, și orhideea, ale cărei frunze lungi, ce se înalță și atârnă încolăcindu-se, au o formă ce se pretează foarte bine exercițiului de a așterne trăsăturile de penel. Se cuvine de asemeni să semnalăm bambusul, care face o figură puțin aparte. Perfect potrivit aceluiași exercițiu, bambusul se combină, în pictură, tot atât de bine cu stâncile ca și cu florile[10] și păsările. Ținând seama de o tradiție mai veche, am ales clasarea lui la rubrica "Arbori și Stânci".

Dacă în cele patru părți ale lucrării noastre se constată absența portretului, considerat totuși ca rubrică importantă în epoca veche, aceasta se datorează predominanței curentului zis al literaților când, încă de la sfârșitul dinastiei Song, pictorul chinez nu mai concepea omul decât în simbioză cu peisajul iar arta portretului nu mai era practicată decât de specialiști. Începând mai ales de la mijlocul epocii Ming, au apărut numeroase manuale,

destinate artizanilor care se consacrau genului portretului, după cum existau și altele pentru celelalte rubrici[11]. Conținutul acestor manuale descriptive nu intră în cadrul acestei cărți, al cărei scop, să-l reamintim, este acela de a face cunoscute principiile generale ce guvernează pictura chineză[12].

Tot în legătură cu textele traduse de noi, se poate constata că problema compoziției unui tablou este relativ puțin dezvoltată. Aceasta se datorează faptului că, în China, arta picturii este legată de arta caligrafiei. Fondată pe studiul riguros al tuturor metodelor de a combina liniile ce compun ideogramele scrierii chineze, caligrafia a luat, într-o anume măsură, asupra sa problema compoziției. Se știe că fiecare ideogramă ocupă un spațiu pătrat în interiorul căruia trăsăturile se organizează în jurul unui centru. Acestea întrețin raporturi de opoziție și de corelație ce suscită un joc complex de vid și plin, de fixitate și de mișcare, de ruptură și de echilibru etc. Iar miile de ideograme diferite reprezintă tot atâtea structuri specifice, având fiecare legile sale interne de compoziție. Se consideră că orice artist care începe studiul picturii stăpânește deja disciplina caligrafiei, ce i-a oferit o știință sigură a liniei și compoziției. Inspirându-se din caligrafie, compoziția în pictură, cu toate că se supune mai degrabă ideii de necesitate vitală decât celei de eșafodaj abstract, nu este mai puțin preocupată de construcția strictă. Ea se bazează îndeosebi pe raportul contrastant și complementar în același timp dintre figura principală și elementele secundare, dintre diferitele planuri ale tabloului, în sensul înălțimii sau al adâncimii. Și unitatea imaginii, pe fundal de vid, se obține prin coeziunea dintre execuția penelului, ce structurează într-un mod organic spațiul, și a tușului, ce modulează tonalitățile, coeziune grație căreia ansamblul figurilor sunt surprinse într-o singură mișcare de du-te-vino, în esența ei de ordin circular.

*

Un anumit număr de termeni revine adeseori sub pana autorilor pe care îi prezentăm; ei constituie noțiunile de bază ale gândirii estetice chineze. Mulți dintre aceștia pun probleme traducerii datorită sensului dublu, dacă nu multiplu cu care sunt înzestrați.

Termeni precum *qi* (suflu, spirit), *li* (principiul sau structura internă), *yi* (idee, dorință, intenție, conștiință

activă, viziune justă), *shen* (suflet, spirit, esenţă divină) etc., purced în acelaşi timp din cosmologia chineză şi practica picturii, ambele fiind de fapt, după cum am arătat la începutul acestei expuneri, intim legate. În ceea ce priveşte termenii sus-menţionaţi, cititorul va fi remarcat poate legătura lor cu titlul lucrării de faţă. El va fi constatat, de asemeni, că în chineză cuvântul *qi* semnifică deopotrivă „suflu" şi „spirit". Este adevărat că dacă există cuvântul ce exprimă ideea de spirit, se cuvine să semnalăm şi cuvântul compus *shen-qi* a cărui traducere nu ar putea fi decât „suflu-spirit".

Alţi termeni, precum „penel", „tuş", „munte", „apă", „cer", „pământ" etc. desemnează tot atât de bine elementele materiale ca şi entităţile simbolice pe care le reprezintă. De altfel, ca şi în alte domenii ale gândirii chineze, termenii sunt adesea perechi, întreţinând între ei o relaţie de contrast sau de complementaritate; în traducerea noastră am optat să îi alăturăm, separându-i printr-o simplă liniuţă de unire. Ansamblul tuturor termenilor, plasaţi unii în raport cu alţii, formează un sistem structurat şi coerent. Prezenta lucrare nu-şi propune analiza acestui sistem. Semnalăm numai că, într-o altă lucrare[13], am încercat un studiu semiotic, în special pentru peisaj. Am identificat acolo, de la bază la vârf, o structură cu cinci nivele, fiecare nivel comportând concepte sau noţiuni care îi sunt proprii. Aceste cinci nivele sunt: Penel - Tuş, Închis (Yin) - Deschis (Yang), Munte - Apă, Om - Cer şi A Cincea Dimensiune. Ele marchează etapele, materiale şi mentale totodată, prin care artistul construieşte o operă ce tinde spre deschidere. Trimiţând totuşi pe cititorul interesat la lucrarea în discuţie, considerăm că e util să reproducem, în *Anexe*, lista recapitulativă a termenilor tehnici ce figurează acolo.

*

Această lucrare ne-a însoţit mulţi ani, în noaptea noastră solitară, totuşi ea n-ar fi putut fi dusă la bun sfârşit de un singur om.

Multe persoane, cei apropiaţi nouă, prietenii, predecesorii, studenţii, cititorii noştri care ne-au scris ne-au ajutat prin ştiinţa, sensibilitatea, observaţiile şi sugestiile lor să ne lărgim viziunea sau să ne desăvârşim limbajul. Ar trebui să dăm nume şi chip fiecăruia şi atunci cartea şi-ar dobândi existenţa ei plenară, sub privirile lor pertinente. Aceasta însă nefiind posibil, ne mulţumim să-i menţionăm

aici pe cei care au participat direct la realizarea cărţii şi cărora le adresăm întreaga noastră recunoştinţă:

François Wahl şi Jean-Luc Giribone, pentru lectura pe cât de exigentă pe atât de clarificatoare a manuscrisului meu; Nicole Lefèvre şi Janine Lescarmontier, pentru întreaga concepţie materială a cărţii; Jacques Choisnel şi Philippe Faure pentru machetarea ilustraţiilor şi, în sfârşit, soţia mea Micheline şi fiica mea Anne, ale căror atentă examinare şi sfaturi, m-au ajutat să-mi pot duce munca până la capăt.

FRANÇOIS CHENG
*toamna, 1988*

## NOTE

1) Ţinem să semnalăm mai ales două lucrări: *Esthètique et Peinture de pysage en Chine* de Nicole Vandier-Nicolas (Klincksieck, 1982) şi *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* de Pierre Ryckmans (Herman, 1984).

2) Vezi, în *Anexe*, „Scurtă expunere a cosmologiei chineze".

3) Cititorul poate consulta cu folos, în legătură cu acest subiect, în *Anexe*, „Scurtă expunere a istoriei picturii şi a gândirii estetice chineze".

4) Ne gândim îndeosebi la *Wang-shi shu-hua yuan* (dinastia Ming) şi la *Bei-wen-zhai shu-hua pu* (dinastia Qing).

5) Vezi, în *Anexe*, „Lista autorilor şi a operelor lor ce figurează în prezenta lucrare".

6) Cu excepţia câtorva lucrări sau tratate ce sunt compuse din capitole mai lungi şi mai distincte, precum: *Li-dai ming-hua ji* de Zhang Yan-yuan (dinastia Tang), *Shan-shui chun ch-uan-chi* de Han Zhuo (dinastia Song), *Hua-yu* de Shi Tao (dinastia Ming) şi *Hui-shiu fa-wei* de Tang Dai (dinastia Qing).

7) Zhou Jing-xuan, *Tang-ch ao ming-hua lu.*

8) Liu Tao-Yun, *Sung-ch-ao ming-hua p-ing*; Guo Ruo-xu, *Tu hua jian-wen ji*, Dong Q'un, *Hua qi*.

9) Tratatul de pictură din epoca „Xuan-he"; a fost redactat din ordinul împăratului Hui-Zong, din dinastia Song, în cadrul Academiei de pictură ce poartă numele cârmuirii sale: Xsuan-he (1100-1125).

10) După o tradiţie târzie, bambusul, orhideea şi crizantema ar încarna diferitele virtuţi ale unui *chun-tzu* (om de bine).

11) În special pentru rubrica „Flori şi Păsări". Începând cu dinastia Song, cu *Xuan-he hua-pu* şi *Hua-guang mai-pu*, s-au publicat

un număr important de manuale în care, autorii descriau cu lux de amănunte diversele aspecte ale păsărilor şi florilor; ei dădeau deopotrivă şi indicaţii asupra modalităţii de a pregăti culorile şi de a le aplica.

12) Semnalăm că arta portretului se supune aceloraşi principii, în măsura în care figura umană este percepută ca un peisaj. În descrierea tehnică a portretului se folosesc aceiaşi termeni ca şi pentru peisaj: cer, pământ, zone luminate sau umbrite, pisc, vale, culme, crăpătură, grotă, cavernă etc.

13) *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

# Capitolul I

# ARTA PICTURII ÎN GENERAL

## Zhang Yan-yuan[1]
(dinastia Tang)

▲Pictura desăvârşeşte acţiunea civilizatoare a Înţelepţilor şi contribuie la stabilirea unor relaţii juste între oameni. Ea scrutează legile transformării divine şi sondează misterele ascunse ale Creaţiei. Virtutea ei o egalizează pe cea a Celor Şase Cărţi[2], mişcarea ei se acordează cu cea a celor patru anotimpuri. Căci arta picturii îşi trage originile nu numai din ingeniozitatea omenească, ci chiar din însăşi ordinea Cerului.

*

▲Odinioară, Xie He[3] a spus: „În pictură sunt de ştiut şase canoane":

a) a anima suflurile armonice[4];
b) a mânui penelul după principiul osului;
c) a figura formele în conformitate cu obiectele;
d) a aplica culorile în acord cu categoriile;
e) a concepe dispunerea elementelor de pictat;
f) a transmite, prin copiere, modelele Celor Vechi.

Însă, încă din Antichitate, au fost puţini pictorii care să deţină toate calităţile cerute de aceste reguli". Eu, Yan-yuan, formulez următoarea părere: printre pictorii de altădată, unii au fost capabili să depăşească asemănarea formală dând prioritate calităţii osului în liniile lor. Ei căutau desăvârşirea dincolo de asemănarea formală. Aceasta este un lucru greu de vorbit cu oamenii obişnuiţi. Pictorii de astăzi chiar dacă

obțin cu mare greutate asemănarea formală nu mai izbutesc câtuși de puțin să facă să se nască suflurile armonice. De fapt, dacă ei ar reuși să introducă suflurile armonice în pictura lor, asemănarea formală ar veni firesc, de la sine.

*

▲Prin interacțiunea lor, Yin și Yang dau formă și desăvârșesc toate lucrurile. Cele zece mii de fenomene se îmbină și se dispun în consecință. Transformarea misterioasă a Creației nu se mai relevă prin cuvânt, iar Natura își urmează propria-i operă. Ierburi și plante își manifestă splendoarea lor fără a datora nimic culorilor derivate din jasp și cinabru. Norii și zăpada plutesc sau se învolburează; albeața lor nu datorează nimic albului de ceruză. Muntele este firesc turcoaz fără a face apel la albastrul de azur, după cum fenixul este iridiscent fără să fi recurs la Cele Cinci Culori. Astfel, pictorului îi este de ajuns să se folosească de întreaga putere a tușului pentru a realiza „ideea“ (sau „esența“) Celor Cinci Culori. În schimb, dacă se atașează servil de Cele Cinci Culori, atunci imaginea lucrurilor pe care le va reprezenta va fi falsă.

În pictură trebuie evitată grija de a înfăptui o muncă prea migăloasă și prea finită în desenul formelor și în notația culorilor, precum și de a-ți etala prea mult tehnica, lipsind-o astfel de secretul și aura ei. Iată de ce nu trebuie să ne temem de non-finit, ci mai degrabă să deplângem prea-finitul. Din momentul în care știm că un lucru este terminat, ce rost mai are să-l finisăm ? Căci, neterminatul nu înseamnă neapărat neînfăptuitul; cusurul neînfăptuitului rezidă chiar în faptul de a nu recunoaște un lucru suficient terminat.

În ceea ce privește valoarea operelor, există, ocupând locul suprem, opera „în sine“ (ca și însăși Creația). Apoi vine opera divină. Sub opera divină se găsește opera minunată. Dacă o operă nu poate fi minunată ea poate fi însă rafinată sau încă, la un grad mai mic, reușită. Opera „în sine“ constituie deci gradul superior al categoriei celei mai înalte. Opera divină și opera minunată constituie

gradul median și respectiv gradul inferior al acestei categorii. În ceea ce privește opera rafinată și opera reușită, ele aparțin categoriei secundare. Am stabilit aceste cinci grade pentru a cuprinde Cele Șase Canoane și a reprezenta toate nivelele de perfecțiune. Căci în interiorul acestor cinci grade s-ar putea distinge câteva sute de alte grade, dar atunci n-am mai ști să le epuizăm numărul.

*

▲Cineva m-a întrebat despre arta penelului lui Gu Kai-zhi, Lu Tan-wei, Zhang Seng-yu și a lui Wu Dao-zi[5].

Iată răspunsul meu: „În pictura lui Gu Kai-zhi liniile sunt strânse și viguroase; ele se leagă unele de altele ascultând de o mișcare circulară, mereu reînnoită. Stilul este suplu și suveran, ritmul rapid, asemeni vânturilor și fulgerelor. Înainte de a începe o operă (sau de a-așterne și cea mai mică linie), pictorul deține *yi* [ideea, dorința, intenția, conștiința activă, viziunea justă] astfel că, odată opera terminată, *yi* subzistă și o prelungește. De aceea pictura lui Gu este animată întotdeauna de *shen-qi* (suflu-spirit).

În ceea ce-l privește pe Lu Tan-wei, facem mai întâi următoarea precizare. Odinioară Zhang Zhi studia caligrafia lui Cui Yuan și Du Dou[6], în stilul cursiv zis „al ierbii". Pornind de la metoda lor, el a operat anumite transformări și a inventat stilul „ierbii moderne". Pentru a trasa caracterele îi era suficientă o singură trăsătură de penel, ca vinele suflului său să circule printre ele de o manieră atât de continuă încât elanul nu se întrerupea de la o coloană de caractere la alta. După el, Wang Zi-jing[7] i-a asimilat principiile profunde. În caligrafia acestuia, caracterul înscris în capătul unei coloane era adesea asociat la ultimul caracter al celei precedente. Este ceea ce s-a numit de altfel „scriitura dintr-o singură trăsătură de penel". În consecință, Lu a adoptat metoda și în pictură, de unde și expresia „pictură dintr-o singură linie". Stilul foarte original al lui Lu, este fin și tăios, plin de un farmec onctuos. Reputația sa era imensă și fără de egal în timpul dinastiilor Song din Sud.

Zhang Seng-yu își desena punctele și liniile, abrupte sau tărăgănate, îndrăznețe sau mângâioase după „Rânduiala Bătăliei cu penelul" a Doamnei Wei[8]. Halebardele cu vârfurile în crosetă și săbiile sale ascuțite se încrucișează,

compunând o scenă plină de tumult. Este acolo confirmarea faptului că și caligrafia și pictura se servesc de aceeași tehnică a penelului, au aceeași sursă.

Dar Wu Dao-zi din actuala dinastie, ocupă un loc unic reportat la trecut și la prezent. Gu și Lu care l-au precedat nu ar fi știut să rivalizeze cu el, la fel ne-am putea gândi că și după el, nu va mai avea alți rivali. El a învățat cu Zhang Xu[9] tehnica caligrafiei (mai e nevoie să subliniem că aici este încă o dovadă că pictura și caligrafia au o origine comună?). Dacă Zhang a putut fi supranumit „Nebun al caligrafiei", atunci ar fi cazul ca Wu, să fie numit „Sfânt al picturii". Puterea sa creatoare venea din Cer și geniul său era inepuizabil. Atunci când alți pictori se îngrijeau în a-și pune liniile cap la cap, el își separa punctele și liniile distanțându-le. Când alții se străduiau să redea cu scrupulozitate asemănarea formelor, el privea de sus la aceste preocupări vulgare. Curbându-și arcele, răsucindu-și liniile asemeni lănciilor, împlântându-le precum pilaștrii și distribuindu-le precum grinzile, el compunea și desena fără a se servi nici de echer (pentru a trasa liniile) nici de compas. Într-un tablou lung de mai multe picioare, plutesc barba creață a dragonului și buclele ondulate ale norilor. Perii zbârliți par să țâșnească din carne cu o forță neobișnuită. Pictorul trebuie să fi deținut probabil o formulă secretă pe care, din nefericire, astăzi n-o putem cunoaște. Într-un alt tablou de mai multe zeci de picioare, cu personaje, el le începea când dinspre brațe, când dinspre picioare. Maniera lui superbă de a prezenta aceste figuri grandioase, ce formează un ansamblu organic, cu vine ce parcă se împletesc, o depășește pe aceea a lui Zhang Seng-yu".

Din nou m-a întrebat: „Cum izbutea Wu Dao-zi, fără a recurge la echer și compas să-și curbeze arcele și să-și răsucească liniile asemeni lănciilor, să le împlânte precum pilaștrii și să le distribuie precum grinzile ?"

Eu am răspuns: „Păstrând în el intact spiritul divin și concentrându-se în întregime asupra unității lui interioare. Artistul caută a se pune de acord cu însăși opera Creației prin intermediul penelului său. Să amintim ceea ce s-a spus mai sus: înainte de a începe o operă (sau de a trasa și cea mai mică linie) pictorul îi deține în întregime ideea; și, odată opera încheiată, ideea se continuă prin ea.

De fapt nu se întâmplă oare la fel cu orice activitate ce vizează perfecțiunea ? Amintiți-vă de măcelarul prințului Hui și de cuțitul său ce părea să fi ieșit chiar atunci de la ascuțit[10] și de cioplitorul din epoca Ying, atât de dibaci în a-și mânui securea[11]. La fel, de femeia care încerca zadarnic să-și încrunte sprâncenele asemeni lui Xi-shi[12]; acela care ar încerca să-l imite artificial pe cioplitorul epocii Ying mânuindu-și securea și-ar răni mâna. Un pictor, care rămâne sclavul aspectelor exterioare, va face desene confuze. Cum ar fi 'el în stare să deseneze, în același timp, un cerc cu mâna stângă și un pătrat cu mâna dreaptă? Cât despre a te servi de echer și compas, atunci înseamnă a face o pictură moartă. Numai cel care păstrează în el intact spiritul divin și se concentrează asupra unității sale interioare, face adevărata pictură. Decât să acoperi un zid cu pictură moartă, mai bine să-l acoperi cu ipsos! Într-o adevărată pictură este de-ajuns o singură trăsătură de penel pentru a trezi suflul. A începe un tablou cu intenția deliberată de a face o pictură bună înseamnă a te expune unui eșec. Succesul este mai sigur când îți pui în mișcare gândirea și penelul fără o intenție prealabilă. Atunci mâna nu se va crispa, nici spiritul nu se va anchiloza. Tabloul *există* fără ca noi să știm cu exactitate de ce este bun. Un artist autentic nu are nevoie de echer și compas atunci când își curbează arcele, își răsucește liniile asemeni lănciilor, le împlântă precum pilaștrii și le distribuie precum grinzile".

M-a întrebat din nou: „Acela care meditează îndelung și minuțios asupra artei sale trasează linii regulate și continui. Cum este însă cel ale cărui linii sunt riguroase și abreviate?"

Și eu am răspuns: „Până la urmă este o chestiune de stil. Stilul magic al lui Gu și Lu constă în aceea că nu se pot descoperi hiatusuri în trăsăturile lor de penel. Stilul minunat al lui Zhang și Wu se remarcă prin faptul că sunt suficiente una sau două linii pentru ca imaginea ce apare să traducă adevărul modelului. Acestor doi pictori le place a-și spația punctele și liniile așa încât avem impresia că observăm lipsuri. De fapt, ceea ce poate părea incomplet în liniile lor este înlocuit prin gândire. În concluzie, trebuie să admitem că în pictură coexistă două mari stiluri în modul de a trasa liniile. Odată înțeles acest fapt, atunci se poate discuta despre pictură".

Interlocutorul meu dădu din cap în semn de consimțământ și plecă.

*

▲Reprezentarea vechilor sfinți de către Gu Kai-zhi este apropiată de misterul originar. O savurezi fără a te plictisi vreodată.

[Asemeni pictorului în fața propriei creații] privitorul care se găsește în fața tablourilor sale își concentrează la rândul său spiritul, își lasă gândurile să zboare spre infinitul zămislit de figuri, se cufundă în acea stare de sine în care lumea înconjurătoare și eul se uită unul pe altul, în care conștiința și învățătura se suprimă. Cu trupul precum lemnul uscat și cu inima asemeni cenușii stinse, te simți făcând parte din miraculoasa esență. Aceasta este Tao al picturii.

## Zhou Jing-xuan
(dinastia Tang)

▲Pictura este sacră. Ea scrutează ceea ce nu arată Pământul și Cerul și relevează ceea ce soarele și luna nu luminează. Cu ajutorul unui penel subțire, pictorul îmblânzește cele zece mii de ființe; și, servindu-se de o „mică suprafață pătrată"[13], el își însușește spațiul fără limite. Grație acestei arte care constă în a pune tuș pe mătase și a înfățișa materia după legea spiritului, vizibilul este reprezentat și chiar invizibilul prinde formă.

## Jing Hao[14]
(Cinci Dinastii)

▲În pictură există șase elemente fundamentale. Primul este *qi* [suflul]; al doilea este *yun* [rezonanța sau armonia]; al treilea este *ssu* [gândirea sau reflecția]; al patrulea este *ching* [scena sau motivul]; al cincilea este *pi* [penelul] și al șaselea este *mo* [tușul].

Animată de suflu, inima (artistului) este în stare să îmbrățișeze elanul penelului și să surprindă fără ezitare imaginea lucrurilor. Rezonanța se obține dacă se ajunge la stabilirea de forme perfecte fără a lăsa urme laborioase,

nici a cădea în vulgaritate. Gândirea permite eliminarea detaliilor secundare și delimitarea trăsăturilor esențiale ale lucrurilor. Scena a fost realizată după ce au fost observate legile proprii fiecărui anotimp, după ce a fost captat miraculosul și recreat adevărul. Penelul se cere a fi mânuit cu toată libertatea fără a se neglija regulile; în orice moment să se suscite o mișcare de zbor menită a transcende materia și aspectul exterior al lucrurilor. În sfârșit, tușul, constă în a varia nuanțele tonului după relieful și coloritul lucrurilor; el poate atinge o stare de frumusețe atât de naturală încât pare a nu mai datora nimic penelului.

*

Penelul are patru componente: *chin* [mușchiul], *jou* [carnea], *hu* [osul] și *qi* [suflul]. Acolo unde linia trasată se întrerupe fără ca elanul să se oprească, acela-i mușchiul. Unde linia în grosimea și subțirimea ei exprimă substanța carnală a lucrurilor, aceea este carnea. Acolo unde linia, viguroasă și dreaptă, este traversată de forță vitală, acela este osul. Unde linia combinându-se cu alte linii concură la menținerea intactă a imaginii pictate, acela este suflul. Astfel, se înțelege că liniile prea încărcate de tuș își pierd structura justă, iar liniile trasate prea fluid cu tuș, își pierd suflul lor integru. O linie care se întrerupe total nu are mușchi; o linie al cărui mușchi este mort nu are carne; o linie care vrea să încânte prea mult este lipsită de os.

## Mi You-ren[15]
(dinastia Song)

▲Oamenii mă admiră pentru talentul meu de pictor; puțin însă cunosc viziunea interioară ce-mi călăuzește pictura și care mă diferențiază de o bună parte dintre pictorii de odinioară și de astăzi. Drept care, fără a avea pe frunte un al treilea ochi, al înțelepciunii, nu se poate penetra secretul artei mele.

## Deng Qun
(dinastia Song)

▲Imensă este desigur puterea picturii. Nu există nimic între Cer și Pământ căruia ea să nu-i scruteze misterele și să nu-i arate multiplele aspecte. Arta ei ține de un singur adagiu:"A transmite spiritul". De obicei, se pune accentul pe spirit când este vorba de a face portretul unui om. Se știe oare că orice lucru este înzestrat cu spirit? Or, atâtea dintre operele pictorilor noștri nu urmăresc să reprezinte decât formele exterioare, din care spiritul este în totalitate absent. Din acest motiv Guo Ruo Xu[16] disprețuiește „meșteșugarii", neconsiderând tablourile lor pictură. El nu atribuie titlul de „pictură" decât operelor celor care, cu sufletul elevat, trăiesc printre stânci și grote, acelor opere în care se acordă întâietate canonului formulat de Xie He: „A anima suflurile armonice".

## Dong Yu
(dinastia Song)

▲Orice pictor al dragonului trebuie să urmeze calea *shen-qi* [suflu-spirit]. Acela care posedă spirit comandă suflul. Căci suflul este pentru spirit ceea ce este copilul pentru mama sa. Când mama îl cheamă, copilul aleargă îndată.

## Su Dong-po[17]
(dinastia Song)

▲Vorbind despre pictură, am obiceiul de a spune că, dacă anumite lucruri au o formă constantă, asemeni figurilor umane sau animale, clădiri și ustensile etc., există altele - munți și stânci, arbori și bambuși, cursuri de apă și valuri, cețuri și nori etc. - care nu au o formă constantă, dar sunt înzestrate cu *li* [principiu intern constant].

Când există o imperfecțiune în reprezentarea formei constante, toată lumea o poate sesiza, în schimb o ruptură în structura principiului intern nu este ușor de perceput nici chiar de către un cunoscător. Este motivul pentru care atâția pictori mediocri, pentru a înșela lumea, caută să picteze lucruri ce nu au o formă constantă. Or, o imperfecțiune în

reprezentarea formei exterioare nu afectează adesea decât o parte a compoziției, în timp ce o inadecvare în principiul intern va ruina cu siguranță efectul ansamblului. Din însuși faptul că aceste lucruri au o formă ce nu este constantă, trebuie, cu atât mai mult, pentru a le reprezenta, a se păstra cu strictețe principiul intern constant. Totodată, nu le este dat decât rareori unor artiști superiori să ajungă aici. Pictorul Yu Ke face parte dintre aceștia. Bambușii, stâncile și copacii săi desfrunziți, în modul lor specific de a crește, de a se chirci, de a se îndoi sau dezdoi, sunt întotdeauna conforme cu *li*. Nu există nimic din ceea ce le compune - rădăcini, tulpini, încrengături, frunze, mlădițe ascuțite, nervuri ramificate - care să nu asculte de legile transformării. Elementele țâșnesc printr-o zămislire internă și continuă; fiecare se găsește întotdeauna pe locul ce i se cuvine. Satisfăcând din plin năzuințele spiritului uman, opera lui Yu Ke îmbrățișează chiar calea Cerului.

## **Shi Tao**[18]
## (dinastia Ming)

▲Ceea ce este înalt și transparent este măsura Cerului. Ceea ce este vast și profund este măsura Pământului. Prin vânturi și nori, Cerul înlănțuie Peisajul. Prin fluvii și prin stânci, Pământul animă Peisajul. Numai sesizând măsura Cerului și a Pământului se pot sonda schimbările imprevizibile ale Peisajului. Căci vânturile și norii nu ar ști să înlănțuie peisajele, atât de variate, într-o manieră uniformă; în același chip, fluviile și stâncile nu ar ști să anime diversele peisaje după o expresie unică. De altfel, ce imens este Peisajul, cu pământurile sale ce se întind pe mii de *li*, cu norii săi ce se etalează pe zece mii de *li*, cu piscurile și falezele sale ce se succed la infinit. Cum să-l cuprinzi în întregime când nici chiar un Nemuritor, în zborul său, nu ar putea să-l înconjoare?

Dar, dacă ne servim de Trăsătura Unică de Penel drept măsură, va fi posibil să participăm la metamorfozele universului. Se va putea chiar sonda varietatea munților și a fluviilor, măsura imensitatea pământurilor, observa îmbinarea picturilor și a falezelor, și descifra secretul ascuns al norilor și cețurilor. Ca să te ții drept în fața unei întinderi de mii de *li*, sau să privești pieziș un șir de zece

mii de munți, trebuie întotdeauna să revenim la măsura fundamentală a Cerului și la aceea a Pământului. Cu măsura sa, Cerul relevă sufletul schimbător al Peisajului; de asemenea, cu măsura sa, Pământul animă suflul dinamic al Peisajului. Cât despre mine, cu Trăsătura Unică de Penel stăpânesc forma și spiritul Peisajului. Acum cincizeci de ani, nu eram încă „născut" din Peisaj. Nu pentru că Peisajul poate fi neglijat sau lăsat lui însuși. În prezent, când Peisajul este „născut" din mine și eu din Peisaj, aceasta mă însărcinează să vorbesc în numele lui. Am încercat fără încetare să desenez vârfuri extraordinare de munți. Spiritul Peisajului și spiritul meu s-au întâlnit și s-au transformat acolo în așa fel încât Peisajul sunt chiar eu, Da-di[19].

## Tang Zhi-qi[20]
(dinastia Ming)

▲Înainte de a aborda Peisajul, trebuie să asimilăm esența și spiritul muntelui și al apei. Când pictorul stăpânește în el esența și spiritul muntelui, penelul său va îmbrățișa cu vigoare poziția tuturor munților, modul în care ei se înlănțuie sau se răsfiră, se avântă sau se domolesc, se înclină în afară sau se adună în ei înșiși. Când pictorul stăpânește în el esența și spiritul apei, penelul său va recrea cu vivacitate toate mișcările cursurilor de apă, modul în care valurile se sparg (de țărm) sau se succed, în care ele se întrupează în multiple forme fantastice, când tumultuoase asemeni animalelor înfuriate, când liniștite asemeni unui șir de nori. Unii ar putea întreba: cum pot fi înzestrate apa și muntele cu esență și spirit ? Adică să ignore faptul că, în pofida aparenței sale de fixitate, muntele exprimă viața prin toate reliefurile și că, în ciuda aparenței sale fluide, apa configurează forme semnificative. Cu ajutorul observațiilor și exercițiilor, un pictor poate să ajungă să-i egaleze pe Cei Vechi; aceștia nu au făcut altceva decât să exploreze neîncetat adevărata esență și adevăratul spirit al muntelui și al apei. Dar el nu ar izbuti, dacă se va mulțumi să copieze doar modelele Celor Vechi.

Afirmația mea nu privește numai muntele și apa. La fel stau lucrurile cu întregul univers creat. Firul cel mai

mic de iarbă își are esența sa; cea mai neînsemnată plantă își are spiritul său. Felul în care cresc ramurile, în care se formează frunzele, se dezvoltă florile, se deschid, se răsucesc, se închină sau se ofilesc, traduce profunda intenționalitate a Creației. Pictorul care se va dedica genului „liber inspirat“ trebuie să-și însușească secretele, să le interiorizeze în întregime, înainte chiar de a-și lua în stăpânire penelul.

*

▲În epoca Zheng-he, în cadrul Academiei de pictură, împăratului Hui-zong din dinastia Song îi plăcea să-i pună la încercare pe artiști, propunându-le, ca subiecte de tablouri, versuri extrase din poezia Tang. Odată împăratul a propus următorul vers: „Lângă pod, bambuși înalți împrejmuiesc o cârciumă“. Toți pictorii s-au străduit să reprezinte o cârciumă ascunsă în spatele bambușilor. Cu excepția lui Li Tang care nu pictă decât bambuși, în apropierea unui pod, și printre ei, o banieră fluturând ce semnala prezența cârciumii. Tabloul său a fost ales. Altă dată, a fost propus un alt vers celebru: „La întoarcerea de la plimbarea cavalerilor printre flori, caii au picioarele parfumate“. Împăratul remarcă un pictor care, spre deosebire de ceilalți care căutau cu toți să picteze cai înconjurați de flori, a știut să se mulțumească prin a desena câțiva fluturi urmărind caii în mers. O altă dată, artiștii au avut de tratat următorul subiect: „O pată roșie, pierdută în imensitatea verde“. Unii au pictat sălcii înconjurând un pavilion cu o femeie în roșu pe terasă, alții o pădure de duzi cu o culegătoare într-un pom, iar alții, o întindere de pini având pe vârful, ce străpungea înaltul, un cocor cu ciocul roșu. Singur Liu Sung-nien obține sufragiul împăratului cu un tablou reprezentând marea fremătând sub razele soarelui ce se ridica la orizont, tablou ce s-a impus prin caracterul grandios și prin gândirea asupra infinitului care îl inspira.

## Li Ri-hua[21]
(dinastia Ming)

▲Cei Vechi, când desenau un copac sau o stâncă, distingeau fața și spatele, poziția dreaptă și poziția oblică etc. Ei nu neglijau nici o trăsătură de penel, dar aveau totdeauna în atenție viziunea de ansamblu. Fiind vorba de

reprezentarea unei păduri adânci sau de un curs de apă cu numeroase meandre, ei făceau apel la cețuri și la nori pentru a accentua impresia de profunzime, la pietre risipite și bancuri dispersate de nisip, pentru a marca distanța.

În tablourile lor, în sânul unei prezențe unificatoare, ca și insondabilă, prezență creată prin studiul savant al tușului, se relevă cu ușurință structuri apropriate, gândite anticipat; invers, soliditatea fundalului nu împiedică cu nimic mișcarea vivace a ansamblului. În spiritul subiectelor, compoziția poate fi compactă fără a cădea în greșeala îngrămădirii; sau aerată, fără a cădea în inconsistență. Prin dubla lor calitate *k'ung-miao* [vid și minunat], prin procesul de transformare internă pe care ele le comportă, operele Celor Vechi se înrudesc cu însăși Creația. Mulți dintre pictorii de azi se mulțumesc să urmeze rețete, desenând mecanic foaie după foaie, figură după figură. Aceasta nu mai este pictură. Tot atât de bine poți să recurgi la un gravor artizan!

*

▲În pictură contează a ști să reții dar și a ști să elimini. A ști să reții constă în a delimita conturul și volumul lucrurilor cu ajutorul trăsăturilor de penel. Dacă pictorul folosește linii prea continui sau rigide, tabloul va fi lipsit de viață. În trasarea formelor, deși scopul este de a se ajunge la un rezultat plenar, întreaga artă a execuției rezidă în intervale și sugestii fragmentare. De unde și necesitatea de a ști să elimini. Aceasta presupune ca trăsăturile de penel ale pictorului să se întrerupă (fără ca suflul care le animă să o facă) pentru a se încărca mai bine de subînțelesuri. Astfel, un munte poate să aibă pante nepictate și un arbore poate fi lipsit de o parte din ramurile sale, în așa fel încât ei rămân în acea stare de devenire, între ființă și neființă.

*

▲Pentru figurarea unui obiect sau reprezentarea unei scene, mai mult decât *xing* [forma exterioară] contează să sesizezi *shi* [liniile de forță]; mai mult decât *shi* contează să sesizezi *yun* [ritmul sau rezonanța]; mai mult decât *yun*

contează să sesizezi *xing* [natura sau esența]. Forma exterioară se relevă din cerc, din pătrat, din adâncitură, din netezime etc.; ea poate fi în întregime redată de penel. Liniile de forță rezidă în dezvoltarea internă de care este animat obiectul, cu mișcarea sa continuă și sincopată, circulară sau frântă; penelul le poate deopotrivă delimita, dar mai bine ar fi să nu o facă într-un mod prea precis. Pentru a înzestra obiectul cu o aură, pictorul trebuie să aibă grijă să integreze virtualul în lucrul său cu penelul și cu tușul. Dincolo de liniile de forță, există, am spus-o, rezonanța, pe care numai un spirit liber și suveran va ști s-o capteze. Cât despre esență, ea este cea care leagă orice obiect (sau subiect) în sine de Cerul său. Pictorul o sesizează nu numai printr-un act voluntar, ci prin iluminare, la care nu se va putea ajunge decât dacă își stăpânește pe deplin arta sa.

*

▲Domnul guvernator Chen, vorbindu-mi despre pictorul Huang Gong-wong, spune că acesta petrecea zile întregi în munții sălbatici. Așezat în mijlocul copacilor deși și a stâncilor risipite, el avea privirea pierdută în depărtare; nimeni nu putea ghici ceea ce sălășluia în spiritul său. Alteori, mergea la Mu-Zhung, acolo unde fluviul se vărsa în mare. El se bucura de spectacolul grandios pe care îl oferea curentul precipitat și valurile sonore. Atunci nimic nu putea să-l tulbure, nici suflul furtunii care sosea brusc, nici strigătele demonilor apei. Din cauza acestei contopiri cu peisajul, arta penelului său deține o asemenea putere de magie și de metamorfoză, putere care îl face să rivalizeze cu însăși Creația.

## Fang Shi-shu
(dinastia Qing)

▲Munți și ape, ierburi și copaci, ce purced din creația naturală, întrupează Plinul. Artistul care înțelege universul prin spirit și a cărui mână ascultă de același spirit, el întrupează Vidul. Lucrând în sânul Plinului, artistul trebuie

să facă să apară Vidul, în calitate de ființă și de neființă din penelul-tușul său. Cei Vechi înțelegeau bine aceasta. Ei știau să redea coloritul munților și al copacilor, intensitatea apelor și a stâncilor; și în plus să creeze, dincolo de Cer și de Pământ, o aură misterioasă. Conduși de bunul plac al inspirației, în liniile pe care ei le trasau, eliminau întotdeauna superfluul și păstrau esențialul; ei atrăgeau Vidul originar și captau imaginile invizibile.

## Cheng Yao-tien[22]
(dinastia Qing)

▲Calea caligrafiei este bazată pe stăpânirea Vidului; ea nu este alta decât însăși calea Cerului. Căci prin Vid se mișcă soarele și luna, se succed anotimpurile, din el purced cele zece mii de ființe. Totodată, Vidul nu se manifestă și nu operează decât prin Plin. Cerul se mișcă în măsura în care se sprijină de poli ficși. De asemenea, astrele se atașează cerului stabil înainte de a se putea roti în voia mișcării cerului mobil, producând, prin rotirea lor, zori și asfințit. Calea caligrafiei, am spus-o, nu este alta. Arta caligrafică se desăvârșește cu ajutorul penelului. Acesta este manipulat de degete și ele la rândul lor de mână și de antebraț. Antebrațul ascultă de cot și cotul se lasă condus de braț și de umăr. Umărul, cotul, antebrațul, degetele aparțin toate laturii drepte a corpului care se sprijină la rândul său pe latura stângă. Împreună, cele două laturi formează partea superioară a corpului. Acesta, desigur, nu ar putea funcționa decât grație părții inferioare a corpului și, în special, celor două picioare. Așezate ferm pe pământ, cele două picioare incarnează prin excelență plinul părții inferioare a corpului. Pe aceasta se mizează totul. Plinul părții inferioare are meritul de a permite într-adevăr părții superioare a corpului de a fi locuită de vid. Nu de un vid pur și inert, căci fiind locuită de vid, partea superioară își are de asemenea plinul său care nu este altul decât latura sa stângă. Sprijinindu-se pe șale și în același timp pe cele două picioare, această parte stângă, plinul, permite părții drepte să fie locuită de vid. Dar interiorul laturii drepte, devenită astfel disponibilă, se instaurează din nou o alternanță de vid și de plin în lanț, fiecare element care îl compune devenind, rând pe rând, plin și vid. Astfel încât,

umărul vid devenind plin, acționează asupra degetelor vide. Chiar în degete, vidul atinge plenitudinea. Totodată, vidul ce se instalează nu s-ar putea transforma „în vid"; trebuie să devină la rândul său plin. Căci degetele, să nu uităm, se prelungesc prin penel. Or, adevăratul penel trebuie să fie, după fericita exprimare a Celor Vechi, precum o „tijă despicată", în măsura în care vidul din degete trebuie să treacă în întregime prin ea; chiar cu riscul de a o zdrobi. Debordând de vid, „tija despicată", care este penelul, nu se va limita la rolul de simplu receptacol, el își asumă întreaga mișcare dinamică a corpului pe care tocmai am descris-o, mișcare pe care o desăvârșește. Investit cu putere plenară, el este gata să impună o dublă acțiune: prin plinul său el imprimă tușul pe hârtie atât de puternic încât pare că o străpunge; prin vidul său, el alunecă pe hârtie, aerian, asemeni unui spirit pur care, la trecerea sa, umple spațiul cu prezența-i, fără a lăsa urme palpabile.

**Zheng Ji**[23]
(dinastia Qing)

▲În fiecare tablou există un loc potrivit pentru înscrierea unui poem (sau a unui text). Conform regulii generale, versurile se înscriu în spațiul gol al cerului sau pe peretele stâncos al unei faleze. Atunci când e vorba de o inscripție destinată spațiului gol al cerului, evitați liniile prea regulate; trebuie variată lungimea versurilor înscrise, în funcție de forma spațiului liber. Evitați, de asemenea, ca versurile înscrise să sufoce figurile pictate; vegheați ca între ele să existe alburi judicios rezervate. Este important, într-adevăr, ca figurile pictate să poată străluci ca și cum ar purta o aureolă, și ca versurile înscrise să apară ca o emanație a acestei aureole. Într-un cuvânt, pictura și scrierea trebuie să se completeze una pe alta și să se prelungească, atât prin conținutul, cât și prin efectele lor vizuale. Atunci când, într-un tablou, ocupând o poziție laterală, se ridică spre înălțimi stânci și brazi, amplasați în partea opusă o inscripție cu lungi linii verticale pentru a accentua tensiunea. Atunci când se întinde o apă liniștită, cu malul ei râpos de nisip, cu stufărișuri risipite și coline îndepărtate, scrieți, fără să apăsați prea mult, câteva versuri pe orizontală. Dar dacă există gâște sălbatice care

își iau zborul, o inscripție cu linii prea libere va avea drept efect supărător diminuarea impresiei de elan. Scrierea deci trebuie să se integreze în compoziția tabloului. Același lucru se petrece în ceea ce privește stilul. Caligrafia și pictura născându-se ambele din arta trăsăturii de penel, trebuie să existe o simbioză între trăsătura pentru inscripție și trăsătura pentru desenul figurilor. Un artist complet știe să-și varieze liniile, viguroase sau grațioase, într-un stil minuțios sau cursiv, în funcție de stilul însuși al tabloului.

## Huang Bin-hong[24]
(dinastia Qing)

▲A picta un tablou este ca și cum am juca jocul Go. Ne străduim să dispunem pe eșicher „puncte disponibile". Cu cât ai mai multe, cu atât ești mai sigur că o să câștigi. Într-un tablou, aceste puncte disponibile sunt golurile. Da, în pictură nu se insistă niciodată suficient asupra importanței vidului. Există marele Vid și micile viduri, prin care spațiul se contractă și se dilată după dorință. La aceasta făceau aluzie Cei Vechi când spuneau: „Spațiul poate fi umplut până la a da impresia că aerul nu mai poate circula, conținând însă atâtea viduri încât caii să poată sări după pofta inimii!".

## Fan Zhi[25]
(dinastia Qing)

▲Se face mare caz în pictură de noțiunea de Vid-Plin. Prin Vid, Plinul ajunge să-și manifeste adevărata lui plenitudine. Totuși, câte neînțelegeri se cer a fi risipite ! Se crede în general că este suficient să lași mai mult spațiu nepictat pentru a se crea vid. Ce interes mai prezintă acest vid dacă avem de-a face cu un spațiu inert ? Într-un fel este nevoie ca adevăratul Vid să fie mai pe îndelete gândit decât Plinul. Căci el este cel care, sub forma aburilor, a cețurilor, a norilor sau a suflurilor invizibile, conține toate lucrurile, antrenându-le în procesul transformării secrete. Departe de a „dilua" spațiul, el conferă tabloului acea unitate în care toate lucrurile respiră ca într-o structură organică.

Vidul nu este deci deloc exterior Plinului și cu atât mai puțin se opune acestuia. Arta supremă constă în a introduce Vidul în însuși sânul Plinului, fie că este vorba de un detaliu sau de o compoziție de ansamblu. S-a spus: „Fiecare trăsătură de penel trebuie să fie precedată și prelungită de idee [sau spirit]". Într-un tablou animat de adevăratul Vid, în interiorul fiecărei linii, între linii și până în inima celui mai dens ansamblu, suflurile dinamice pot și trebuie să circule liber.

## Shen Zong-qian[26]
(dinastia Qing)

▲Universul este alcătuit din sufluri vitale, și pictura se desăvârșește cu ajutorul penelului-tuș. Pictura nu-și atinge perfecțiunea decât dacă suflurile, emanând din penele-tușul, se armonizează pentru a face una cu cele ale universului. Se degajă atunci un drum coerent prin dezordinea aparentă a fenomenelor. Important este deci ca artistul să lase să se maturizeze în el *yi* [ideea, viziunea] tuturor lucrurilor, pentru ca execuția unui tablou ce realizează în mod spontan diluat-concentratul, clar-obscurul, virtual-relevatul, să fie animată de curentul vital ce sălășluiește în univers. Orice tablou executat după acest principiu, deține în mod firesc, calitatea de *qi-shih* [creșterea internă, linii de forță] despre care se vorbește atât de mult.

*

▲Trăsătura de penel este coloana vertebrală a picturii. Arbori și stânci au forme de o varietate infinită; ele se nasc sub penelul artistului pe măsură ce acesta, ghidat de spiritul său, trasează liniile. Odată trasate, aceste linii ghidează la rândul lor spiritul artistului. Se stabilește astfel un raport reciproc între spiritul artistului și liniile trasate. Într-un tablou, ansamblul liniilor, născute din necesitate și încărcate de savoare, constituie osatura fără de care mușchii și tendoanele nu s-ar lega, carnea și sângele nu ar căpăta viață. Din acest motiv Cei Vechi acordau atâta atenție artei liniilor. Căci a nu căuta decât efectul de suprafață, fără a lucra asupra structurii interne a osului, înseamnă de fapt a picta în culori vii un zid făcut din pământ bătut. Este frumos să vezi exteriorul; dar

interiorul este minat, sortit într-o zi surpării.

*

▲Toate lucrurile sunt sub soare înzestrate cu formă și culoare. Îi revine penelului menirea de a desena formele și tușului da a recrea culoarea. Când spunem culoare, nu ne referim atât la verde, la roșu etc., cât la miile de nuanțe deschise sau întunecate ce conferă lucrurilor aura lor. Folosit cu abilitate, tușul este capabil să reliefeze expresiile subtile ale lucrurilor, să reconstituie o scenă în toată prospețimea ei. Într-adevăr, prin tuș, suflurile armonice se manifestă plenar.

Pictând, artistul trebuie să aplice tușul în straturi succesive, altfel acesta ar apărea ca o muscă neagră. Diluat, tușul este discret precum o ceață evanescentă; concentrat, el strălucește asemeni unui ochi deschis; uscat, el sugerează acea stare indicibilă între ființă și neființă; umed, iradiază efecte sclipitoare. El poate fi limpede ca un lac de toamnă, luxuriant ca o colină primăvara, proaspăt ca o floare în zori și delicat ca o iarbă parfumată. El conservă de-a lungul secolelor calitatea sa luminoasă, chiar dacă mătasea se va roade. Grație strălucirii sale, sufletul pictorului nu pierde, iar privitorul se bucură de o plăcere nesfârșită. Iată ceea ce numim puterea transformatoare a tușului (*mo-hua*).

## **Bu Yan-tu**[27]
## (dinastia Qing)

▲Imensă este cu siguranță înțelegerea lui *yi* [idee, dorință, intenție, conștiință activă, viziune justă]; el nu privește numai arta picturală. Înglobând tot ceea ce trăiește și evoluează în univers, *yi* există înaintea chiar a Cerului și a Pământului. În *Yi jing* [„Cartea transformărilor"], el desemnează acel Aproape-nimic (sau Declic), prin care încep toate transformările. În pictură el este cel ce suscită spiritul, prin care se incarnează toate figurile. În cursul executării unei picturi *yi* trebuie să ghideze mișcarea penelului. Altfel spus, toate liniile să fie purtate și prelungite de *yi*; ar fi supărător în schimb, ca o linie să dea impresia că a mers prea departe în raport cu *yi*. Căci adevărata împlinire a unei trăsături de penel (sau a unui tablou) rezidă în însuși faptul că ea se lasă desăvârșită de *yi* și nicidecum de lucrul minuțios, prea-finit.

Plantele și animalele lumii create exaltă viață grație lui *yi*. Lipsite de *yi*, ele ar fi private de suflul vital. Nu s-ar mai prezenta atunci decât ca boi de argilă, cai de lemn, câini și cocoși din teracotă; nimic din ceea ce este formă exterioară nu le lipsește, dar privitorul nu le-ar putea contempla fără a se plictisi.

Tot la fel, prin *yi* un tablou sau un peisaj, cu arborii săi grațioși sau pădurile dese, cu piscurile sale stâncoase, abrupte sau maiestoase, încântă privitorul la nesfârșit. Fără *yi*, tabloul nu mai este animat de suflu-spirit, nu mai este decât o hartă geografică gravată pe lemn. Sunt prezente toate elementele certe, dar ele nu vor fi în stare să rețină multă vreme privirea.

Deci, un artist care abordează pictura trebuie să stăpânească relația de interdependență dintre *yi* și penel, păstrând în minte că, în această relație, *yi* constituie substanța principală, iar penelul, instrumentul. Dotat cu *yi*, un penel este asemenea unui cuțit și tăișului său. Acesta din urmă este cel ce permite cuțitului să-și exercite eficacitatea, tăind lemnul cel mai răsucit, cel mai dur. *Yi* conferă penelului posibilitatea de a veni în întâmpinarea a nenumăratelor aspecte ale lumii create, fără a-i lipsi vreodată. În expresia „a te folosi de un penel", verbul a te folosi este echivalentul verbului a cloci, în sensul în care o găină clocește un ou sau al verbului a înșfăca, în sensul în care o pisică înhață un șoarece. Prin concentrare și siguranță, penelul pătrunde în inima lucrurilor, îmbrățișează creșterile interne, atât în reprezentarea munților masivi și îndepărtați, cât și a ultimei ramuri sau frunze. Folosirea penelului să fie totdeauna animată de *yi*, linia trasată mereu impregnată de spiritul ce-o debordează, numai datorită acestor condiții artistul, cu timpul, va vedea adevărata viață și adevărata savoare țâșnind din toate părțile în pictura sa. Dobândind această stare, el va fi egalul unui Jing Hao și al unui Guan Tong[28] sau al unui Guo Xi și Fan Kuan[29]!

Sub soare, toate lucrurile și nu numai peisajul, comportă dublul lor aspect, de vizibil-invizibil. Vizibilul, incarnând ceea ce se manifestă la exterior, se relevă din Yang; invizibilul, tăinuind ceea ce se ascunde în interior, se relevă din Yin. Natura lor complementară ține de legea formulată în celebrul adagiu: „Un Yin, un Yang, acesta este Tao". Pentru a ilustra cuvintele noastre ne vom servi de următoarele exemple.

Să luăm un dragon care iese din culcușul său acvatic și își ia zborul spre cer. Dacă ni se arată în întregime, în ce fel de mister se poate el învălui? Spectatorul care ridică privirea pentru a-l observa, îl va descris curând amănunțit: iată coada, iată barba și ghearele... Odată curiozitatea satisfăcută, el se va plictisi. Astfel, un adevărat dragon se ascunde întotdeauna îndărătul norilor. Sfidând vânturi și ploi, el atacă fulgerător, zvârcolindu-se superb. Când face să strălucească o față a solzilor săi, când lasă să spânzure o bucată din coada sa. Spectatorul îngrozit, cu ochii holbați, nu va putea niciodată să-l cuprindă din priviri. Într-adevăr, prin vizibil-invizibilul său, își exercită dragonul nesfârșita sa putere de fascinație.

Să luăm acum exemplul evoluției atmosferice. Dacă vântul și ploaia vin întotdeauna în ziua fixată, la fel de regulat ca și mareele de dimineață și de seară, ce fel de putere mai pot avea ele asupra oamenilor? Căci evoluția atmosferică ține oamenii cu sufletul la gură tocmai prin natura ei imprevizibilă. Trebuie ca oamenii să sufere de o căldură extremă, ce face să crape solul și topește pietrele, pentru ca ei să aspire din străfundurile lor nici la un pic de răcoare, fără ca în acest timp să se manifeste nimeni cel mai mic semn de vânt sau de ploaie. Dar, în momentul în care nimeni nu se mai așteaptă, prin minune iată că ferestrele înăbușitoare încep să freamăte la trecerea aerului proaspăt, iar pământul însetat înghite apa binefăcătoare care cade deodată în cataracte. Oare nu din vizibil-invizibilul său atmosfera își trage întreaga sa magie ?

Al treilea exemplu al meu are legătură cu un om instruit, cu vaste cunoștințe și cu un talent ieșit din comun. Prea pătruns de superioritatea sa, el ar căuta să-și etaleze pretutindeni calitățile, care-și vor pierde repede din atractivitate. Din acest motiv un om cu adevărat superior se arată umil și rezervat. Aparența sa poate să pară banală, dar universul său interior, bogat și profund, asemeni unei văi, este tot atât de insondabil pe cât este de inepuizabil. Aceasta este vizibil-invizibilul unui om instruit.

Nu se întâmplă oare la fel și cu frumusețea feminină? Să presupunem că o femeie frumoasă stă în mijlocul unui loc părăsit, oferindu-se fără nici o reținere privirii tuturor. Ar mai îndemna ea oare mult timp la visare, în pofida ochilor săi limpezi ca apa de toamnă, degetelor delicate asemeni mlădițelor tinere, gâtului său de

lebădă și părului scânteind de jaduri? De aceea, adeseori, în spatele unei perdele de mătase sau jaluzele din bambus ea își ascunde silueta, a cărei grație este încă și mai mult pusă în valoare de mișcarea fustei sale lungi. O clipă i se surprinde profilul în fața oglinzii sale de lângă fereastră. O poți contempla un moment în care, gânditoare, ea se sprijină de balustradă. Frumusețea eterică, insesizabilă, asemeni ceții și norului, cu parfum secret și captivant a cărui minunată esență nu ar putea fi transmisă prin simplele cuvinte!

Tocmai am vorbit de oamenii instruiți și de femei. Să vorbim acum și de locuința lor. Dacă aceasta se situează într-un loc public, în apropierea unei străzi aglomerate, sau a unui drum, arătându-și, fără a ascunde nimic, stâlpii și balustradele, draperiile și perdelele, ea ar fi lipsită de distanța ce dă farmec unei locuințe intime. Și va fi mai atrăgătoare dacă am vedea-o din afară, pe deasupra unui zid de incintă, cu pavilioanele și foișoarele ordonate sau risipite într-o perspectivă de adâncime. Zărim ici un boschet de bambuși, pe care strălucesc încă picăturile de ploaie, colo un grup de sălcii învăluite de o ceață ușoară; în același timp de sub picături ies la iveală căpriorii acoperișurilor și colțurile streșinilor ce desenează pe cer arabescurile lor verticale. Se pot imagina fără efort sărbătorile ce se derulează în această locuință, cupele de vin ridicate din mijlocul mânecilor roșii, cântecele cristaline izvorâte dintre rochiile verzi. Am putea compune la nesfârșit, cu ajutorul imaginației, asemenea scene încântătoare...

Ca și cadrul locuinței omenești, grădina câștigă în calitate grație vizibil-invizibilului său. Florilor aranjate prea fără de cusur, cu tulpinile și corolele lor bine expuse, trebuie să le preferăm maniera mai fantezistă care constă în a lăsa să crească, de exemplu, o tufă de flori la colțul unui zid sau o simplă tijă în scobitura unei stânci. Cel care se plimbă este chemat să descopere neîncetat, fără ca plăcerea să-i fie epuizată vreodată.

Să observăm acum destinul uman care are partea sa de vizibil-invizibil. Se știe că durata unei vieți depinde nu de om, ci de Cer. Astfel, așa cum Peng-zi trăiește opt sute de ani, un altul moare tânăr, înainte de vârsta maturității. Dacă Peng-zi ar fi știut dinainte că va trăi exact opt sute de ani s-ar fi bucurat ? La fel, cel care trebuie să moară tânăr și ar ști-

o dinainte, ce plăcere ar mai avea de la viață ? De aceea Creatorul își menține creaturile sale în necunoașterea destinului lor. Un Peng-zi nu știe mai mult despre longevitatea sa decât știe un tânăr, ce moare devreme, asupra scurtimii vieții sale. Trăim ca și cum ar trebui să trăim mereu; murim când survine moartea. Longevitatea sau scurtimea vieții duc la același sfârșit. Peng-zi nu are mai multe motive să se bucure decât tânărul spre a se lamenta. Întreaga sare a vieții ține de vizibil-invizibilul destinului.

Rezultă că omul trebuie să învețe să trăiască în succesiunea zilelor și a nopților. În general, în timpul zilei, strivit de povara căminului, el îndură văicărelile soției și strigătele copiilor. În timpul nopții își face vise frumoase în care îi surâde norocul: soției i se atribuie pământuri și copiii ocupă posturi înalte. Astfel, datorită suferinței, ziua, și a visării, noaptea, viața sa monotonă și frustrată este total lipsită de savoare. Dacă el ar fi capabil să depășească această monotonie fatală și să înțeleagă că, în spatele vizibilului se află invizibilul, viața lui s-ar transforma. N-ar mai considera visul ca vis și ar considera, în schimb, visul ca veghe. Numai atunci va putea cunoaște stări de fericire și ziua și noaptea, atât treaz, cât și în vis !

Aici putem reveni la ceea ce spuneam de la început, adică la aspectul vizibil-invizibil al peisajului. Cum oare un peisaj, compus din munți și ape, poate inspira un pictor, dacă piscurile sale, pădurile, podurile și casele se prezintă asemeni unor eșantioane înțepenite și fără mister? Iată de ce un adevărat munte are în înălțimea sa creste de neatins, iar în adâncimea sa prăpăstii insondabile. În legătură cu muntele, Liu Zhong-yuan, din dinastia Tang, vorbea despre stâncile sale ce coborau în cascadă către vale asemeni unei cirezi de boi sau herghelii de cai ce merg să se adape la izvor, fie să se cațăre tumultuos spre culmi, asemeni urșilor înfuriați. Su Dong-po, din dinastia Song, vorbea de falezele sale ce se ridică vertical, la mii de picioare, asemeni unor fiare sălbatice sau demoni stranii gata să se năpustească asupra prăzii, faleze în scobiturile cărora apa și vântul provoacă ecouri ce se repercutează la infinit. În sânul unui univers care mișună, nerevelat, în care se încâlcesc forme fantastice și în care alternează umbre și lumini, va fi firesc ca nori violeți și cețuri roze să circule printre stâlpii cerești și podurile curcubeelor pe care se adună Nemuritorii și se arată Înțelepții; să se

formeze perle și jaduri, să se producă bogății nebănuite.

Peisajul care fascinează un pictor trebuie deci să comporte în același timp vizibilul și invizibilul. Toate elementele naturii ce par finite sunt în realitate legate de infinit. Pentru a integra infinitul în finit, pentru a combina vizibilul cu invizibilul, trebuie ca pictorul să știe să exploateze întregul joc de Plin-Vid de care este capabil penelul și de concentrat-diluat de care este capabil tușul. El poate începe prin Vid, pe care îl face să se reverse asupra Plinului sau invers. Penelul trebuie să fie mobil și viguros: să se evite înainte de orice banalitatea. Tușul trebuie să fie nuanțat și variat: să se evite ostentația. Să nu uităm că farmecul a o mie de munți și zece mii de văi rezidă în cotiturile disimulate și încrengăturile ascunse. Acolo unde colinele se îmbrățișează unele cu altele, unde stâncile se deschid unele spre altele, unde se amestecă arbori de diverse esențe, se ghemuiesc casele, se pierde drumul în depărtare, se oglindește în apă podul, trebuie să se rezerve albul pentru ca haloul cețurilor și reflexul norilor să compună o atmosferă încărcată de grandoare și mister. Prezență fără formă, dar înzestrată cu o structură internă infailibilă. Nu e niciodată prea multă arta vizibil-invizibilului pentru a o restitui!

*

▲Ce magică și aproape supranaturală este arta tușului! Numai cu cele șase particularități ale tușului (uscat, umed, deschis, închis, alb, negru) pictorul încearcă să recreeze vibrațiile nenumăratelor fenomene ale Creației. Dincolo de aceste particularități, mai există încă „fără-de-tuș", care nu este de fapt chiar complet lipsit de tuș; este un fel de prelungire a calității „uscat-deschis", aproape de albul hârtiei. Atunci când „uscat-deschisul" rămâne fie și atât de puțin marcat de Plin, „fără-de-tușul" este marcat de Vid. Există, pe de altă parte, un procedeu intermediar numit *q'iu-ran* [laviu gradat] care constă în a sugera Vidul printr-un Plin foarte atenuat. Astfel, alternându-se savant Vidul și Plinul, se ajunge la epuizarea bogăției virtuale a tușului. În consecință, dacă penelului-tuș îi este simplu să zugrăvească vizibilul, cu mult mai dificil îi este Plinului de a reprezenta invizibilul, Vidul. Între munți și ape, claritatea norilor și aburii cețurilor sunt schimbătoare. Când apar,

când se estompează. În plină strălucire, sau tainice, ele ascund în sânul lor suflul-spirit. Cei Vechi căutau prin toate mijloacele să le sondeze misterul: prin penelul-fără-penel pentru a le capta suflul și prin tușul-fără-de-tuș pentru a le sesiza spiritul.

## Wang Xue-hao
(dinastia Qing)

▲Într-un tablou, atunci când aplicăm culori, o facem pentru a completa ceea ce ar putea lipsi penelului-tuș, pentru a reliefa calitatea inefabilă. Trebuie deci să existe o osmoză între travaliul culorilor și cel al penelului-tuș. Dacă culorile rămân distincte de ale penelului-tuș și apar ca niște adaosuri, tabloul, devenit artificial, nu va mai fi decât „mâzgălitură".

## Tang Dai
(dinastia Qing)

▲Arta tușului este cu certitudine miraculoasă; ea transmite esența muntelui și a apei, fără a reuși întotdeauna să marcheze nuanțele celor patru anotimpuri. Or, culoarea muntelui variază după momente și anotimpuri, de unde și importanța folosirii culorilor în pictura de peisaj. Pentru a picta un munte primăvara, se folosește în principal albastrul și verdele cu scopul de a se pune în valoare tonurile ierburilor strălucind de stropii de ploaie sau ale petalelor risipite pe malul unui râu; pentru a reprezenta, de asemenea, bărcile pescarilor care vin și pleacă de-a lungul unei faleze. Aceste culori trezesc bucuria privitorilor. Pentru un munte, în timpul verii, se folosește deopotrivă albastrul și verdele, ca și ocrul mineral, mai ales în reprezentarea frunzișurilor încărcate de umbre, a marilor frunze de lotus ce răspândesc un parfum delicat, sau a unei coline după ploaie, totul învăluit de cețuri luminoase. Aceste culori trezesc împăcarea. Dacă este vorba de un munte în timpul toamnei, se folosește în principal ocrul, roșul și verdele închis pentru a evidenția nuanțele frunzelor de arțar, reflexul profund al unui heleșteu; sau pentru a reprezenta un templu singuratic înălțat spre nori, fără oameni pe cărările ce-l înconjoară. Aceste culori trezesc în spectator un sentiment de reculegere amestecată cu melancolie. În

ceea ce privește muntele iarna, el cere culori discrete sau sumbre, gri argintat, brun întunecat etc. Cu aceste culori, ce inspiră privitorului un sentiment de respect amestecat cu teamă, se poate picta apa rece căzând într-o perdea subțire, fulgi de zăpadă atingând în treacăt o balustradă, o pădure desfrunzită sau vârfuri înalte învăluite în alb. Când se sesizează bine spiritul fiecărui anotimp, culorile care se aplică fac să iradieze tușul. Cum nu este vorba de un simplu coloriaj, vegheați ca folosirea culorii să nu fie niciodată exagerată; ea trebuie să se supună aceleiași legi ce guvernează folosirea tușului, în care primează noțiunile de suflu și de rezonanță. Albastrul și verdele sunt concentrate; dacă sunt utilizate într-un mod nesăbuit, ele riscă să „strivească" tușul. Pentru celelalte culori, să știți să le aplicați gradat. Începeți printr-un strat deschis, îngroșați-l puțin câte puțin, în așa fel încât un ton să decurgă din celălalt și o nuanță să derive din altă nuanță. Rezultatul final trebuie să fie o uniune perfectă între tuș și culoare, completându-se unul pe celălalt într-o iradiere comună.

*

▲Grație suflului, universul, în mișcarea sa perpetuă de deschidere și de închidere, cuprinde și dă formă tuturor lucrurilor. Aceasta este valabil și pentru pictură. Cei Vechi, în practica lor, se refereau la suflurile vitale Yin și Yang. Arta penelului lor, orientată spre dinamism, relevă Yang-ul; arta tușului lor, marcată de liniște, relevă Yin-ul. Iar combinația judicioasă penel-tuș se regla după modelul interacțiunii Yin-Yang; în așa fel încât în realizările lor, fie că este vorba de peisaje ample sau de simpli copaci și stânci, nu există nici măcar o linie care să nu fie originală, nici măcar un punct care să nu trăiască. Căci firescul ce decurge din penelul-tuș folosit de ei, se acordă cu firescul Cerului (Yang) - Pământ (Yin). Acest firesc nu se obține nici de la sine, nici rapid. Câte observații și câte exerciții nu necesită el! Trebuie, după o lungă perioadă și printr-o concentrare de orice moment, ca artistul să poată interioriza lumea exterioară, asimilând pe deplin tehnica picturală, până când, pentru el, actul de a picta corect și veridic să devină chiar respirația sa. Ajuns în acest stadiu, artistul va vedea că tot ceea ce inima și mâna sa vor dori, vor fi de la sine conforme cu legea. Sau invers, că legea se va transforma după

voința dorinței sale. Ceea ce va face va fi după chipul vântului ce atinge suprafața apei și care provoacă valuri ritmice. S-a spus: „Nu este vorba atât de a imita natura, cât de a lua parte la procesul însuși al Creației“.

## Wang Yu[30]
(dinastia Qing)

▲Toată lumea cunoaște importanța lui *li* [principiul intern care structurează toate lucrurile] și al lui *qi* [sufluri vitale ce animă toate lucrurile]; totuși, în general, aceste lucruri sunt nesocotite. Este esențial ca artistul să lucreze el însuși, în inima și spiritul său, până când *li* și *qi*-ul tuturor lucrurilor ating rectitudinea și puritatea și abia atunci, irezistibil, din forul său interior, irumpe o gândire palpitantă ce umple întregul univers creat; concomitent, din mâna sa izvorăsc linii încărcate de o nebănuită și incomparabilă savoare.

*

▲Angajat în actul de a picta (un peisaj de exemplu), se consideră că artistul stăpânește în prealabil două lucruri primordiale, care sunt: arta compoziției și cea a penelului-tuș.

Pentru compoziție să aibă întotdeauna prezente în minte următoarele elemente: cuplul complementar Yin-Yang, adică tratarea „feței“ și a „spatelui“ unei scene reprezentate; secvența ritmică urcuș-coborâș, *qi-fi*, adică îmbinarea structurilor în mișcarea lor orizontală; opoziția organică închidere-deschidere, *kai-he*, adică dispunerea ansamblurilor înalte sau joase, îndepărtate sau apropiate; și apoi tot ce se referă la raportul subtil dintre diversele figuri pictate, modul în care ele se îmbrățișează fără să se sufoce, se separă fără să împrăștie. Înainte de toate, este important ca tabloul ce se execută să fie stăpânit de o grație suverană fără ca spațiul creat să piardă din intensitate.

În ceea ce privește mânuirea penelului-tuș, pictorul să se străduiască a căuta următoarele efecte contrastante: apăsat-ridicat, lent-rapid, continuu-sincopat, uscat-umed, concentrat-diluat, întunecat-deschis. De asemenea, este necesar ca artistul atunci când pictează să nu întrerupă deloc fluxul vital, iar pentru el, ochiul și mâna să fie una.

*

▲Două momente sunt cruciale în execuția unui tablou: începutul și sfârșitul. Începutul trebuie să fie precum imaginea unui cavaler în galop; acesta încearcă senzația de a putea frâna în orice moment calul, fără a-l opri dintr-o dată. Sfârșitul trebuie să se asemene cu o mare ce primește toate cursurile de apă ce se varsă în ea; aceasta dă impresia că poate conține totul, fiind amenințată permanent de revărsare.

*

▲Pura vacuitate, iată starea supremă a picturii. Numai pictorul care o înțelege în sufletul său se poate elibera din carcasa regulilor obișnuite. Ca și în experiența iluminării *Chan* [Zen], sub efectul unei lovituri de baston, el se scufundă deodată în Vidul strălucitor.

## Dong Qi
(dinastia Qing)

▲Cât este de subtilă arta penelului! Trasând liniile, pictorul trebuie să aibă grijă să introducă curba la sânul unei linii drepte, forța la sânul unei linii ușoare, vidul la sânul unei linii pline, uscăciunea la mijlocul unei linii umede și substanță carnală la sânul unei linii seci.

Se cunoaște celebrul adagiu[31]:"Înainte de a desena un bambus, el trebuie să crească deja în forul nostru interior". Pictorul va fi cu atât mai liber cu cât are întreaga viziune despre a ceea ce va picta. Oricare vor fi mișcările mâinii sale, drepte sau oblice, continui sau sincopate, pe orizontală sau pe verticală, ele vor îmbrățișa întotdeauna dorința sa cea mai profundă. Asemeni unui șarpe speriat sau unei liane suspendate, gesturile sale alerte vor permite zămislirea unor forme reînnoite neîncetat: nori rânduiți în șiruri de bătaie, dragoni și fenicși evoluând în armonie... Aceste forme vor fi

mereu impregnate de exactitate: ele pot fi grele fără a fi compacte, ușoare fără a fi plutitoare, uscate fără a fi insipide, onctuase fără a fi afectate și lichide fără a fi stagnante. Câte minuni nu se pot naște dintr-un simplu smoc de peri de câțiva centimetri!

*

▲Orice linie trasată comportă un început și un sfârșit. Când se trasează o linie spre stânga se împinge mai întâi spre dreapta, la fel, când se trasează o linie în jos se împinge mai întâi în sus. Linia astfel trasată dobândește relief, tensiune și mobilitate. Dacă începutul unei linii ascultă de reguli stricte, în schimb sfârșitul ei poate fi de o infinită varietate. Ea se poate termina în ramură sau trunchi de copac, în piatră sau iarbă, după cerințele tabloului. Pictorul va folosi întreaga gamă de mânuire a pensulei de care dispune: „prin față“, „pieziș“, „în răspăr“, „cu perii înclinați“, „prin apăsare“, „prin ridicare“, „prin târâre“, „prin frecare“ etc. Totul fiind susținut de un ritm esențial.

## Tang Hou[32]
(dinastia Yuan)

▲Când contemplăm o pictură cu personaje, atenția trebuie îndreptată mai întâi asupra suflurilor armonice de care se consideră că tabloul este locuit și, în continuare, în ordine, asupra travaliului penelului, asupra osaturii liniilor, asupra dispunerii elementelor în tablou, asupra aplicării culorilor și, doar la sfârșit, asupra asemănării. Toate acestea sunt valabile și pentru tablourile reprezentând un peisaj, bambuși, orhidee, pruni, arbori uscați, stânci insolite, flori, animale și mai ales pentru tablourile în genul „de inspirație liberă“. Nu trebuie deloc acordată preeminență asemănării, ci învățăturii de a aprecia ceea ce se situează dincolo de penel și tuș: savoarea, grația.

*

▲Oamenii de astăzi nu caută în pictură decât asemănarea; ei urmează un drum contrar Celor Vechi. În pictura cu personaje, Li Bo-shi poate fi considerat cel mai mare după Wu Dao-zi; dar el mai păcătuiește printr-o prea mare grijă acordată asemănării. Căci miracolul picturii constă în calitatea suflului și a spiritului de care este încărcat penelul. Cerința asemănării nu vine decât după aceea. Poetul Su Dong-po spunea: „Cel care în pictură nu caută decât asemănarea nu este deloc diferit față de un copil; el este precum acela pentru care versurile unui poem trebuie să aibă un singur subiect explicit, adică un necunoscător de poezie".

*

▲Trebuie să evităm ca un tablou să fie privit la lumina lămpii sau după ce am băut vin. Nu e bine să deschidem un rulou în tovărășia unor ignoranți. Felul dezordonat de a derula tabloul riscă să-i distrugă suportul; observațiile neghioabe și stupide (ce se vor savante) constituie o ofensă nu mai puțin gravă adusă imaginii pictate.

## Fang Xun
(dinastia Qing)

▲Toate aspectele tehnice ale artei picturii au fost abordate de Cele Șase Canoane. Există totuși procedee originale neprevăzute de Canoane. Pictorul Song Di avea obiceiul de a întinde bucata de mătase pe un zid deteriorat pentru a se inspira din reliefurile și figurile stranii care transpăreau. Guo Xu-xian aplica mai întâi un strat de tuș pe mătase, îl spăla ușor cu apă; își concepea apoi peisajele sale pornind de la urmele rămase. La fel lui Zhou Xiang-xian îi plăcea să înceapă un tablou punând la întâmplare tuș pe mătase; apoi ștergea jumătate și găsea astfel figurile de bază dintr-un peisaj. Toate aceste procedee, care constă în a degaja legi din ceea ce este funciar fără lege, au scopul de a ajunge la o viziune mai liberă, mai „veche", mai misterioasă și insesizabilă. În ceea ce privește pictorii precum Yang Hui și Guo Xi, și ei știau să-și caute inspirația, dincolo de simpla grijă a penelului și a tușului.

## Shen Hao[33]
(dinastia Ming)

▲Pictorul Ni Yu, în perioada în care picta tabloul „Pădure cu lei" încă se referea la vechii maeştri, de vreme ce scria în tablou: „Arta mea are ca sursă arta lui Jing Hao şi Guan Tong". Mai târziu el învaţă să asculte de legea sa proprie precum şi de cea secretă a lucrurilor, la fel de bine în arta sa ca şi în viaţă. Asemeni unui leu sălbatic şi solitar, el se plimba pretutindeni neînsoţit de tovarăşii săi. Într-o noapte, inspirat, el pictă bambuşi după *yi*. A doua zi, după ce se trezi, a constatat că bambuşii pictaţi nu se asemănau cu cei adevăraţi. Râzând, el exclamă:"A nu semăna cu nimic, aceasta este tocmai lucrul cel mai dificil!".

*

▲Un alt pictor avea obiceiul de a începe un tablou în timpul zilei. Noaptea, când dormea, el visa că pătrunde în inima tabloului. La trezire, completa tabloul adăugându-i viziunile din visul său. Astfel, spiritul său sfârşea prin a face corp comun cu spiritul Creaţiei. Tot ceea ce îl înconjura devenea un univers viu şi fără graniţe. Fluturii prindeau viaţă din paravan, apa curgea în patul său, iar dragonii treceau prin zid. Nu era nimic din ceea ce picta care să nu fi fost relevat din natura sa profundă, ca şi cea a lucrurilor. Ceea ce pictura lui reţinea şi ceea ce lăsa de-o parte era la fel de natural şi inefabil precum un grup de nori traversând pe furiş marele Vid sau precum o gâscă sălbatecă oglindindu-se o clipă într-un lac de toamnă.

## Yun Shou-ping[34]
(dinastia Qing)

▲Sub un cer trist, într-o pădure bătrână, fiinţe singuratice emit strigăte de chemare din adâncul fiinţelor lor. Aceste strigăte sunt ceea ce eu numesc *yi* [idee, dorinţă, intenţie, conştiinţă activă, viziune justă] de care tabloul se cere a fi în întregime animat.

Este important ca *yi*, ce animă un tablou, să tindă spre depărtare; pentru aceasta trebuie ca tabloul să deţină o

desăvârşită linişte. De asemenea, este important ca rezonanţa ce emană din tablou să fie profundă; pentru aceasta trebuie ca elementele pictate să aibă nuanţe subtile. Cel mai mic curs de apă îşi are meandrele sale; cea mai mică piatră îşi are asperităţile ei. Această calitate de depărtare şi profunzime face ca într-un tablou de numai un picior pătrat, să se simtă întreagă prezenţa infinitului.

*

▲Autorul tratatului *Long Heng*[35] spunea că nu se pot trasa simultan un pătrat şi un cerc, după cum n-am putea privi în acelaşi timp şi la dreapta şi la stânga. Această afirmaţie nu se aplică la arta picturii, unde trebuie într-adevăr ca artistul să fie capabil de a trasa un pătrat gândindu-se la cerc, de a picta partea stângă [a unui tablou] fără a o scăpa din ochi pe cea dreaptă. De altfel, aşa procedează Creaţia în opera sa; pictorul este invitat să facă acelaşi lucru în tabloul său.

*

▲Un tablou atinge starea sa supremă atunci când penelul-tuş nu mai lasă nici o urmă tangibilă. Este ceea ce în mod obişnuit privitorul nu ştie a aprecia. Toată lumea este sensibilă la frumuseţea unei femei bogat împodobite. Dar adevărata frumuseţe nu se lasă înţeleasă decât prin linii inefabile, linii ce evocă un peşte scufundându-se în adâncuri, o pasăre dispărând în înălţimi sau o căprioară în săritura ei fulgerătoare...

*

▲În *Odă lăutei*, poetul-muzician Yong-men spunea: „Sunteţi rugat să vă aşezaţi şi să ascultaţi ceea ce murmură lăuta mea". Cât de mult aş vrea şi eu ca un cunoscător să ştie a asculta cântecul izvorât din tabloul meu.

## NOTE

1) Autor al celebrei lucrări (prefaţată în 1849), *Li-tai ming-hua chi* [Istoria picturii în timpul dinastiilor succesive], care îşi propunea să adune sistematic faptele referitoare la pictori şi operele lor. Lucrare fundamentală care a exercitat o influenţă determinantă asupra gândirii estetice chineze.

2) Liu-qi, cele șase opere considerate sacre sau canonice în China: *Cartea Odelor, Cartea Mutațiilor, Cartea Documentelor, Cartea Ritualurilor, Cartea Muzicii* și *Cronica lui Lu.*

3) Teoretician celebru din secolul al VI-lea, autor al lucrării: *Ku-hua pin-lu* [*Catalog ce clasifică pictorii vechi*].

4) Jing Hao, *infra*, p.18.

5) Gu Kai-zhi, Lu Tan-wei, Zhang Seng-yu și Wu Dao-zi au trăit în timpul dinastiilor Jin (317-420), Song (420-479), Liang (502-557) și Tang (618-907).

6) Cui Yuan și Du Dou, doi caligrafi din timpul dinastiei Han (206 înainte de Cristos-200 după Cristos).

7) Alt nume al lui Wang Xie-ji (344-388), mare caligraf din timpul dinastiei Jin (317-420).

8) Doamnei Wei, din dinastia Jin, i se atribuie scurtul text intitulat „*Rânduiala bătăliei cu penelul*", text ce descrie, într-un mod imaginar, trăsăturile de bază ale caligrafiei chineze.

9) Mare caligraf din timpul dinastiei Tang.

10) Cf. *Zhuang-zi*, cap.III. Yang Cheng, bucătarul prințului Hui, care, după nouăsprezece ani de serviciu, nu-și deteriorase cuțitul. Prințului mirat i-a explicat că, pentru a tranșa un bou, el urmărea liniamentul natural al animalului și tăia cu cuțitul printre interstiții. El mai afirma că, pentru a ajunge la această perfecțiune, începuse prin a se gândi numai la bou pentru a ajunge să nu mai vadă deloc boul și că astfel era în măsură să opereze din interior, după intuiția sa.

11) Cf. *Zhuang-zi*, cap.XXIV. Urmărind într-o zi un convoi funebru, Zhuang-zi trecu prin fața statuii înălțate pe templul lui Hui-tzu. El remarcă un grăunte de var pe nasul statuii și ordonă cioplitorului să o îndepărteze. Pentru a nu strica statuia, artizanul se mulțumi să-și răsucească securea în aer în fața statuii și grăuntele de var fu îndepărtat de suflu.

12) Cf. *Zhuang-zi*, cap.XIX. Favorita regelui Fu-chai, celebră pentru frumusețea ei și care, atunci când își încrunta sprâncenele, apărea cu atât mai frumoasă. O femeie urâtă din vecinătate a încercat să o imite, ceea ce n-a avut alt rezultat decât că i-a accentuat urâțenia.

13) Inima omenească, sediul sentimentelor și al spiritului.

14) Jing Hao este considerat unul dintre maeștrii care, la începutul secolului al X-lea, au reînnoit marea tradiție a picturii de peisaj. Lui îi datorăm *Pi-fa chi* [*Arta pensulei*], text scurt, dar important, atât prin punctele de vedere exprimate, cât și prin indicațiile practice pe care le conține.

15) Pictor cunoscut și fiul lui Mi Fu, mare artist și mare cunoscător al dinastiei Song. Contrar tatălui său, Mi You-ren (1086-1165) nu a lăsat opere scrise, cu excepția inscripțiilor din tablourile sale, reunite într-o culegere subțire. Inscripția tradusă aici figurează în celebrul său tablou intitulat *Spiritul revelat de nori și de munți.*

16) Teoretician al dinastiei Song, autor al lucrării *Tu-hua chien-wen chih* [*Relatare despre fapte privitoare la pictură*].

Această scriere ce urmărește continuarea tradiției lui *Li tai nung-hua chi* (vezi p.43, nota 1), relatează istoria picturii de la sfârșitul dinastiei Tang, până în anul 1074, anul apariției sale.

17) Mare poet și caligraf din timpul dinastiei Song, Su Dong-po (secolul al XI-lea), se dedică și pictarea bambusului, sub influența prietenului său, Wen Tong, mare specialist în pictarea bambusului. Considerațiile sale asupra artei vor fi determinante pentru pictura Literaților. Față de pictura practicată la Academie, el promova intuiția și spontaneitatea. În textul tradus aici, el încearcă să introducă în pictură noțiunea de li, noțiune împrumutată din cosmologie pe care filosofii neoconfucianiști o formulaseră în timpul dinastiei Song.

18) Mare pictor expresionist, Shi Tao (1641-după 1710) a fost și autorul unui tratat intitulat *Observații asupra picturii călugărului Dovleac-Amar.*

19) Unul dintre numele lui Shi Tao

20) Pictor și teoretician, autor al lui *Hui-shih wei-yen* [*Umile observații asupra picturii*], către 1620.

21) Li Ri-hua (1565-1653) este un literat cu vastă cultură. El este autorul mai multor culegeri în care tratează subiecte foarte variate. Reflecțiile sale asupra picturii, risipite în aceste culegeri, figurează în majoritatea antologiilor și surprind prin justețea și pertinența lor.

22) Teoretician al artei caligrafiei, autor al lucrării *Shu-shih* [*Structura internă a caligrafiei*]. În acest text extrem de important, el formulează reguli comune ce guvernează deopotrivă caligrafia și pictura.

23) Pictor și teoretician din secolul al XIX-lea, autorul lucrării *Meng-huan-chu hua-hsueh chien-ming* [*Manual de pictură al Pavilionului Visului*], scriere foarte completă ce înfățișează marile teme ale picturii chineze: Peisajul, Personajele, Flori și Plante, Păsări, Animale. Asupra practicii care constă în a înscrie versuri sau un poem într-un tablou, practică răspândită în pictura literaților, nu reținem decât textul, mai mult de ordin tehnic, al lui Zheng ji, tradus aici, chiar dacă există numeroase considerații, adeseori scurte, asupra acestei teme des repetată. Cât despre semnificația profundă a acestei practici, ce întrupează idealul mariajului picturii și al poeziei, am avut ocazia s-o analizăm în altă parte, în special în cartea noastră *Vid și Plin. Limbajul pictural chinezesc, op.cit.* Este suficient să amintim că limbajul poetic perpetuează o percepție trăită, și limbajul pictural recreează un spațiu visat; simbioza lor tinde să zămislească un univers complet de spațiu-timp în devenire. Semnele înscrise în centrul tabloului devin vocea interioară a Peisajului ce se relevă la nesfârșit.

24) Grație longevității sale, Huang Bin-hong (1864-1955) este considerat exemplul cel mai reușit al unui pictor ce aparține pe râd epocii Qing și epocii moderne.

25) Fan Ji a trăit sărac ca pictor către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Mare cunoscător și expert în antichități, el a lăsat o mică, dar excelentă lucrare intitulată Kuo-yun-lu hua-lun (Observații despre pictură din Pavilionul Norilor Estompați).

26) Shen Zong-qian, din secolul al XIII-lea, este autorul unui important tratat, deopotrivă teoretic și practic, Această scriere ce urmărește continuarea tradiției lui *Li tai* 'unui important tratat, deopotrivă teoretic și practic, intitulat *Studiu despre pictură realizat într-o barcă minusculă*. Riguros construită, lucrarea tratează îndelung câteva mari teme: Peisajul, Personajele, Arta portretului.

27) Bu Yan-tu (secolul al XVIII-lea) era cunoscut pentru învățăturile sale asupra istoriei și teoriei artei. Ele au fost consemnate de elevii săi sub formă de întrebări și răspunsuri, de unde și numele scrierii: *Hua-hsuch hsin-fa wen-ta* [*Dialoguri asupra spiritului picturii*].

28) Jing Hao și Guan Tong, doi mari pictori ai secolului al X-lea, se numără printre precursorii picturii de peisaj din China.

29) Guo Xi (activ între 1020-1075) și Fan Kuan (activ între 990-1030), pictori celebri din timpul dinastiei Song.

30) Wang Yu, care a trăit către sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, a fost elevul marelui pictor Wang Yuan-qi. În lucrarea sa *Tung-chuang lun-hua* [*Observații despre pictura din Pavilionul de Est*], contrar maestrului său care propăvăduia imitarea Celor Vechi, el insistă pe o înțelegere personală a creației.

31) Vezi, *supra*, textul lui Su Dong-po.

32) Critic și mare cunoscător al secolului al XIV-lea.

33) Caligraf și pictor din secolul al XVII-lea. Micul său tratat *Hua chu* [*Despre pictură*] relatează numeroase fapte concrete și proclamă necesitatea inspirării directe din natură.

34) Mare pictor tradiționalist și rafinat poet, lui Yun Shou-ping îi plăcea să-și comenteze propriile tablouri sau să descrie circumstanțele în care anumite tablouri au fost pictate.

35) Wang Chong (secolul I), mare filosof din timpul dinastiei Han.

# Capitolul II

# ARBORI ȘI STÂNCI

## Gong Xian[1]
(dinastia Qing)

▲În pictură se învață mai întâi a se reprezenta stâncile și apoi arborii. În ceea ce privește stâncile, trebuie desenate atât contururile de ansamblu cât și încrețiturile sinuoase pe care ele le ascund. Încrețiturile odată trasate, le vom nuanța în continuare cu ajutorul lui *cun* [linii modulate].

Aceste linii modulate, aplicate adecvat, permit a se distinge Yin și Yang. Astfel, pe vârful unui munte, unde stânca este expusă la soare, evitați liniile prea modulate. Înmulțiți în schimb liniile în scobiturile muntelui, acolo unde stâncile se afundă printre ierburi sau se ascund în spatele copacilor. Există numeroase tipuri de linii modulate de care pictorul se poate servi după voie, pentru a figura formele variate și schimbătoare ale stâncilor: „secure ascuțită“, „perii boului“, „cânepă descâlcită“, „funie deznodată“,“fir de fier“, „nor încolăcit“, „gură de drac“, „cap de mort“, „pară viermănoasă“, „păstaie de mazăre dezghiocată“ etc.

Partea reprezentată de noi a unei stânci se compune din față și din spate. Fața și spatele trebuie să-și răspundă ca și cum ar fi legate prin același sentiment. Fixată de munte, stânca poate să apară asemeni unei guri, închise sau deschise. S-ar putea spune că, precum un corp viu, muntele își află în stânci cele cinci organe senzoriale[2].

Stânca însăși are figură, umeri, burtă, picioare. Ca o ființă înzestrată cu voință, ea se înclină sau se ridică, se așază sau se întinde. De fapt nu este oare ea tot atât de vie ca și un arbore?

*

▲Pentru a picta un copac cu aspect maiestuos, se folosește metoda denumită „șapte straturi de tuș". În general se procedează astfel: mai întâi se delimitează puncte, apoi se trasează linii. Pentru al treilea strat se aplică linii modulate. Apoi se așteaptă ca tușul să se usuce. Pe urmă se adaugă puncte mai închise, apoi puncte mai deschise. În final, se trece la laviu pentru a unifica întregul.

*

▲Dacă se desenează doi arbori unul lângă celălalt, între ramurile lor să existe raporturi vii, să nu se asemene unele cu altele. La fel se procedează și pentru un grup de cinci sau șase arbori. Există diverse modalități de a figura raporturile dintre ramuri: ele „se combină în orizontale și în verticale", „se ocolesc unele pe altele", „se substituie unele altora", „se transformă dintr-unele într-altele", „se sprijină", „se izbesc", „se potrivesc" etc.

*

▲Este bine ca în mijlocul unui ansamblu de mari arbori, cu aspect armonios și contrastant, să se insereze câțiva arbuști implântați drept; asemenea numeroșilor discipoli ai lui Confucius înconjurându-și maestrul: printre adulții cu boneta virilă pe cap[3], se disting câțiva adolescenți, cu aer respectuos și temător.

*

▲În general se consideră că este mai ușor a trata un peisaj „vid" decât un peisaj „plin". Nimic nu este mai puțin sigur. E bine în orice caz de știut acest lucru: un peisaj „vid" trebuie să fie sobru și rece, iar un peisaj „plin", schimbător și delicat. „Sobru și rece" nu înseamnă deloc „inconsistent". Această calitate de „sobru și rece" se poate obține reprezentând mii de vârfuri și zece mii de grote cu

condiția ca ele să izvorască dintr-o liniște funciară. Dimpotrivă, prin linii stângace și grosolane se poate reda strident și cel mai mărunt arbore, și cea mai mică piatră. Ah, simplitate a penelului și a tușului, totul este aici!

## Tang Yi-fen
(dinastia Qing)

▲Fiind o „descendentă“ a muntelui, stânca are drept „soț“ arborele. Fără arbore o stâncă este privată de adăpost, fără stâncă, un arbore este lipsit de sprijin. Din această cauză, aceste două entități solidare și complementare, sunt reprezentate adeseori împreună. În aceeași măsură, ele constituie baza unui peisaj. Cine știe să deseneze arbori izolați și stânci mărunte va ști să picteze și o pădure cu mii de arbori și stânci suprapuse pe înălțimi de zeci de mii de metri. Astfel, orice pictor demn de acest nume, va avea grijă să arate schimbul intim dintre un arbore și o stâncă, în care și unul și celălalt se află în armonie, sprijinindu-se și răspunzându-și unul altuia. Mai târziu, când el va aborda peisajul, va fi în stare să situeze toate elementele care îl compun într-o relație corectă.

Am pus accentul pe legătura care există între stâncă și arbore. Se înțelege de la sine că, fiecare dintre cele două entități își are propriile sale exigențe. Pentru a picta arbori, e bine să nu urmăm orbește metoda tradițională, zisă a „diviziunii în patru“[4]. Căci există arbori care cresc drept în sus, dintr-o singură bucată; sunt alții care se ramifică încă de la rădăcini. De asemenea, de o extremă varietate sunt ramurile și frunzele. Fiecare artist trebuie să pună în valoare ceea ce corespunde cel mai mult sensibilității sale, fără a căuta să exceleze în toate tipurile de arbori. Cei cărora le place să deseneze frunzișul, vor îndrăgi anotimpurile primăverii și verii. Cei cărora le place să deseneze ramuri, ei vor prefera anotimpurile de toamnă și de iarnă. Printre marii maeștri ai trecutului, un Huang Gong-wong își găsea plăcerea în a picta arbori primăvara, un Ni Zan arbori toamna, un Liu Song-nian arbori iarna și un Mi Fu, arbori vara. După exemplul lor ar fi bine ca un pictor să înceapă prin a se concentra asupra tehnicilor pe care le stăpânește cel mai bine. Îi va fi îngăduit apoi să-și însușească și altele.

În ceea ce privește stâncile, trebuie, la fel ca și pentru arbori, să le sesizezi legile interne. Deși toți cunosc regula generală care constă în a asambla adecvat stânci de diferite dimensiuni și a respecta raporturi de contrast și complementaritate între Yin (scobitură, umbră) și Yang (relief, lumină), puțini știu că în principiu Yin trebuie să se producă pornind de la Yang și că de asemenea, plecând de la stâncile mari se degajează cele mici. Căci, îmbinând stâncile mici pentru a face unele mari, riscăm să lăsăm o impresie de fragmentar, tot așa, încercând să arătăm Yang pe un fond de Yin prea accentuat, vom avea ca rezultat vagul și obscurul. Totodată, un artist experimentat știe că adevăratul Yin ascunde Yang și că o stâncă mică poartă în germene una mare. Lui îi va fi posibil atunci să păstreze Yang chiar în sânul Yin-ului și să figureze o stâncă mare pe baza uneia mici. Pentru a desena stânci la poalele unei coline sau în apropierea unui râu, o singură linie neterminată poate fi suficientă. În schimb, în inima unui lanț de munți sau a unei păduri dese, nu sunt prea multe nici zece mii de linii. Să nu se uite niciodată că, de-a lungul dublei structuri Yin-Yang și mare-mic, stâncile pot căpăta nenumărate expresii și fizionomii. Pentru a le reda, pictorul folosește desigur *cun* [linii modulate]. Totuși, cât de elevat este cel care știe să-și varieze neîncetat liniile și să facă să apară dintr-o dată stâncile fără a recurge nici la cel mai mic *cun*.

## **Shen Zong-qian**
(dinastia Qing)

▲Pentru a desena o stâncă sau vârful pietros al unui munte, trasați mai întâi conturul cu o linie ușoară. Este ceea ce se numește *gou* [a delimita], ce dă stâncii doar o formă generală. Adăugați apoi linii diferite, orizontale, verticale sau oblice, pe suprafața încă virgină a stâncii; este *po* [a sparge], ce face să țâșnească din vid încrețituri și reliefuri, grație cărora stânca este înzestrată cu corp, cu craniul, figura, șalele și picioarele sale. La adăpostul luminii, părțile scobite ale stâncii sunt brăzdate de dungi întunecate, în timp ce partea expusă soarelui este în mod firesc luminoasă. Este bine ca, prin mijlocirea unui penel care să nu fie prea umed, să trasăm liniile modulate pornind de la punctul cel mai scobit al stâncii, trăsături mai întâi apăsate,

apoi din ce în ce mai largi și ușoare. Aceste linii poartă numele de *cun*, noțiune ce face aluzie chiar la încrețiturile stâncii. Odată *cun* aplicat, stânca are o fizionomie proprie. Putem nuanța mai mult liniile modulate, frecându-le cu penelul foarte uscat sau „trezindu-le" gradat cu un penel suficient îmbibat. Această tehnică va avea drept rezultat să dea stâncii substanță și expresie. În ansamblul lor liniile trasate trebuie să asculte de creșterea lor internă fără să pară niciodată șovăitoare sau împietrite. În ceea ce privește utilizarea tușului respectați regula *po mo* [tuș în tonuri rupte] care constă în a aplica mai întâi tușul în ton deschis, înainte de a-l „viola" cu tuș în ton închis.

**Jin Shao-cheng**
(dinastia Qing)

▲În tradiția din Sud, o stâncă trebuie arătată cu cele trei fețe ale sale, adică din față și din cele două laturi. Dar în tradiția din Nord, există mai multe rafinamente în reprezentarea unei stânci. Aceasta poate să aibă până la zece laturi, atât de multe și de variate sunt modalitățile ei de a se înclina sau de a se răsuci în diverse unghiuri.

**Qian Du**
(dinastia Qing)

▲Pietrele aranjate într-o grădină[6] trebuie să fie și bombate și scobite. Desenați părțile scobite cu ajutorul liniilor modulate și părțile proeminente prin intermediul lui *ran* [a colora gradat cu tuș diluat]. Alternați judicios tușul negru, verdele și ocrul pentru a le varia planurile.

**Wong Ji-yuan**
(dinastia Qing)

▲Desigur, o stâncă este o entitate stabilă. Totuși ea trebuie redată ca o prezență la fel de mobilă ca și suflul, la fel de fluidă ca și apa. Aceasta nu se explică ușor prin cuvinte; trebuie ca pictorul să o simtă. Cei Vechi dădeau stâncii numele de „rădăcina norilor"; de asemenea, ei spuneau că

stâncile, cu aspect frământat sau vesel, fantastic sau pașnic, par a-și schimba în fiecare moment fizionomia. Din aceasta ne dăm seama că spiritul stâncii este pe de a-ntregul numai mobilitate și fluiditate.

▲Pentru a desena frunzișul unui bambus, metoda tradițională constă prin a începe cu un grup de patru frunze ce constituie unitatea de bază. Totuși aceste patru frunze nu vor putea fi trasate la întâmplare. Asemănătoare celor patru părți ale unei compoziții literare - *qi* [exordiu], *cheng* [dezvoltare], *zhuan* [demonstrație] și *he* [concluzie], prin maniera în care sunt reprezentate, prin felul în care se succed și își răspund, ele trebuie să formeze un tot viu, ca și cum ar fi legate de un singur sentiment. La fel se întâmplă și cu oricare bambus. Fie că este vorba de o tijă principală, de ramuri sau de frunze, trebuie să existe o exactitate în ceea ce privește raportul între vârf și bază, față și spate, stufos și răzlețit etc. Acest raport exact este singurul în măsură să exprime natura proprie a unui bambus, prezența sa nobilă și sobră, alura sa mândră și liberă, în întregime avântată spre nori.

## Jing Hao[7]

(Cinci Dinastii)

▲Dacă vă place să pictați nori și păduri, munți și ape, trebuie să învățați să sesizați lucrurile la originea lor. Creșterea fiecărui arbore ascultă de o natură profundă ce îi este proprie. Când crește un pin el urmează o anumită curbă fără a părea niciodată că se deformează. Frunzișul său poate fi abundent sau răsfirat, culoarea sa poate să ezite între verde și smarald, însă dorința lui constantă, încă din epoca în care nu era decât un tânăr puiet, este de a se ridica mereu mai sus. Creșterea sa internă îl poartă spre înălțimi, în timp ce ramurile sale joase rămân întinse. Dacă acestea își schimbă direcția, rămân suspendate și nu ating pământul; ele se dispun în mijlocul pădurii în rânduri orizontale și straturi multiple. În acest arbore se incarnează virtutea înțelepților. Anumitor pictori le place să reprezinte pini cu ramuri și frunze crescând într-o dezordine sălbatică, conferindu-le înfățișarea unui

dragon răsucindu-se în aer: dar aceasta nu este în conformitate cu spiritul pinului. Tuia crește într-un mod neregulat și sinuos. Marcat de numeroase noduri, trunchiul său este clar divizat. Creșterea sa lentă îl îndeamnă să se întoarcă neîncetat către soare. Frunzele sale amintesc de firele înnodate și ramurile sale par a fi îmbrăcate în cânepă. Figurând tuia, anumiți pictori îi desenează frunzele asemenea unor mici șerpi și ramurile ca sulurile de mătase; pe de altă parte, îi conferă arborelui un aer bolnăvicios și nefiresc. Aceasta nu este conform cu spiritul arborelui tuia. Cât despre alți arbori, catalpă, paulonia, stejar, ulm, salcie, dud sau sofar, fiecare specie diferă de celelalte prin formă și substanță. Le este dat unora dintre aceste specii, variate precum gândurile omenești să crească laolaltă și, deși sunt diferite unele de altele rămâne fiecare dintre ele autonomă și distinctă.

## **Shi Tao**[8]
(dinastia Ming)

▲Cei Vechi obișnuiau să reprezinte arborii prin grupuri de trei, cinci sau nouă, zece. Ei îi pictau sub multiplele lor aspecte, fiecare cu latura sa proprie; amestecau siluetele lor de înălțimi inegale într-un ansamblu viu și armonios.

Îmi place să pictez pini, cedri, salcâmi bătrâni și bătrâni ienuperi. De cele mai multe ori îi grupez câte trei sau câte cinci. Asemeni unor personaje executând mișcările unui dans războinic, ei au atitudini de o mare varietate: unii aplecând capul, alții ridicându-l; unii se adună în ei înșiși, alții se elansează, drepți și sinceri.

Ferm sau suplu, lucrul încheieturii mâinii și al penelului urmează aceeași metodă pentru a picta stâncile. Fie că penelul este ținut cu patru, cinci sau numai trei degete, el trebuie să asculte de mișcarea încheieturii mâinii care înaintează sau se retrage după voia antebrațului; important este ca ansamblul să fie realizat dintr-o singură mișcare. Acolo unde sunt de trasat linii apăsate de penel, trebuie din contră, să se țină mâna ferm deasupra hârtiei, în scopul eliminării oricărei brutalități. Astfel în părțile dense ca și în părțile fluide, tabloul va fi deopotrivă animat și eterat, însuflețit de o autentică vacuitate.

*

▲Când desenau frunzele copacilor, pictorii de odinioară adăugau puncte pentru a-i „smălțui“ și distingeau tușul închis și tușul concentrat. Ei propuneau drept modele formele ideogramelor precum 分, 介, 一, 品, 厶 diferențiau frunzele de platan, pin, molid, salcie; sau frunzele căzătoare, frunzele oblice, frunzele grupate etc. Toate acestea cu scopul de a varia tonalitățile și de a întări aspectul fremătător al pădurilor și al munților. Eu însă, le înțeleg puțin diferit. Pentru a rupe monotonia punctelor, eu disting, după anotimp, ploaia, zăpada, vântul și soarele. Și, după circumstanță, fața, spatele, Yin, Yang. Căci punctele sunt vii și de o infinită varietate! Există cele care sunt îmbibate de apă sau umflate de aer, cele închise asemeni mugurilor sau ramificate, ca și cum ar fi țesute din fire subțiri, cele pline și bogate sau searbede și seci; cele ce ezită între tuș și fără-de-tuș, „alburi zburătoare“ ca și fumul; cele cu aparență lisă sau de lac ars... Două puncte rămân încă nerelevate: punctul fără de pământ și fără de cer, care cade fulgurant, într-un fulger; punctul luminos ce umblă încoace și încolo, încărcat de un mister invizibil, înlăuntrul a mii de stânci și zece mii de grote. Adevărata regulă nu are un loc fix de orientare; punctele se formează în voia suflului[9]!

## Dong Qi-chang[10]
(dinastia Ming)

▲O stâncă trebuie să aibă osatura ei. De asemenea, să respire ca o ființă vie în care circulă aerul. Odinioară pictorul Zhao Wen-min[11] desena stâncile cu linii „alb-zburătoare“[12]; tot el a pictat și stânci de tip „nor răsucit“ și de tip „dinți de cal“. Gândesc că aceste trei tipuri rezumă formele de bază ale stâncilor. Inspirându-se din stâncile pictate de Zhao Wen-min, pictorul Sun Han-yang a realizat prezentul album. Dacă venerabilul Mi ar vedea aceste stânci, nu ar rezista să nu se prosterneze în fața lor[13]!

*

▲Pentru a desena un arbore, pictorul să evite liniile drepte și să folosească linii „sinuoase" sau „bifurcate". Încă de la începutul unei trăsături să se gândească să îmbrățișeze sinuozitățile secrete ale trunchiului și ale ramurilor. Ca și în caligrafie, prin curbele și unghiurile unui caracter își arată caligraful întreaga subtilitate a artei sale. În același timp să vegheze ca nici o linie să nu pornească în derivă. Un vechi adagiu spunea că: „orice ramură desenată să poată fi ruptă în patru". Aceasta înseamnă că orice ramură, și cu atât mai mult întreg arborele, trebuie să dea impresia că, el crește în cele patru direcții. Să repetăm: pe măsură ce trasați linii, aveți grijă să operați „cotituri", în așa fel încât, într-un tablou nici măcar o linie de un deget să nu fie dreaptă la un arbore cu înălțimea de un picior!

## Cou yi-gui[14]
(dinastia Qing)

▲Desenul copacilor și al stâncilor s-ar putea dispensa de *cun* [linii modulare]. Atunci când, în voia penelului, când uscat când umed, desenați un trunchi de copac, vegheați ca în orice moment acest trunchi să aibă relieful și rotunjimea lui. În dreptul unui nod trasați o linie în formă de cârlig, conținând alb. Este bine de știut că nodurile unui trunchi de arbore, groase sau subțiri, lungi sau rotunde au forme foarte variate pe care trebuie să ne străduim a le reda cât mai bine. De asemenea este bine de știut că scoarța diferă în funcție de arbore: cea a unui pin are solzi, cea de tuia este înfășurată ca o tunică. Cât despre ramuri, cele ale unui sterculier trebuie desenate cu linii orizontale, cele ale unei sălcii cu linii oblice. Acolo unde există rămurele fine, nu folosiți linii *shuang-gu* (cu dublu cârlig); unde se găsesc rădăcini noduroase și încrengături, sunt tolerate linii mai „puhave".

*

▲Pentru a desena pietre dispuse în mijlocul florilor, vegheați ca ele să-și păstreze aspectul integral și viu.

Evitați fragmentarea, îngrămădirea artificială. O piatră înaltă de un picior, trebuie să apară ca având o înălțime de o mie de picioare; cu pliurile și încrețiturile sale ea pare să ascundă zece mii de grote. O piatră dură are trei fețe ale ei. O stâncă provenind dintr-o regiune de lacuri este plină de scobituri; într-o anumită adâncitură crește iasca, într-o alta se ivește un mușchi în formare. Fiecare piatră trebuie să fie arătată din față și din spate; să-i fie vizibile în același timp și burta și coastele. Prin contrastul format de negru și alb, ni se relevă dubla natură, Yin și Yang; prin jocul dintre plin și vid, ni se învederează substanța carnală.

Numai acela care și-a însușit tehnica arborilor și a stâncilor este în stare să abordeze peisajul.

## Fang Xun
(dinastia Qing)

▲Desenând arbori, trebuie să știi să creezi contraste între partea deasă și partea răsfirată; aceasta este atât în interiorul unui arbore cât și între arbori. Arborii reprezentați prea „deplin", pot fi frumoși, dar ei nu se lasă să li se vadă decât partea din față. Aceia care sunt redați printr-un joc echilibrat între plin și vid, dau impresia că sunt văzuți din toate părțile.

*

▲Desenarea unei sălcii nu suferă nici o greșeală. Ea solicită din partea pictorului o mare măiestrie ce presupune exerciții îndelungate. Liniile pe care le trasează, suple sau viguroase, trebuie să fie întru totul naturale. Se cunoaște, de obicei, dificultatea de a picta ramuri lungi de salcie. De fapt întreaga „creștere internă" a unei sălcii rezidă în trunchiul și ramurile principale. Trebuie deci să ajungi să faci, evitând rigiditatea și monotonia, să se simtă că ramurile se nasc din interiorul trunchiului și crengile din interiorul ramurilor.

## Qin Zi-yong
(dinastia Qing)

▲Cine învață să deseneze arbori trebuie să înceapă cu un arbore desfrunzit. Să aibă grijă, încă de la început, să traseze cu penelul linii „deschise“, pentru ca acestea să dea impresia că pot crește în toate direcțiile; numai astfel ramurile desenate vor dobândi o prezență cu multiple dimensiuni.

*

▲Pentru a reprezenta un grup de arbori, vegheați ca ceea ce se află între copaci să nu fie numai echilibru, ci și contrast; în caz contrar s-ar cădea în platitudine și uniformitate. Grupați câte trei, cinci sau mai mulți, arborii pot avea atitudini diferite: unii ridică spre înalt, alții se apleacă în jos, unii sunt mai depărtați, alții mai apropiați etc. Această diferențiere, fără încetare reînnoită, este cea care dă întregul farmec arborilor.

La fel se procedează și în cazul desenării frunzelor. Să știți să variați liniile: întunecate sau deschise, stufoase sau răzlețe, verticale sau orizontale. Printre acestea din urmă există unele linii în forma ideogramei 介 pentru desenul frunzelor căzând și linii ascuțite pentru a desena acele de pin. Există linii ce nu sunt nici verticale nici orizontale și servesc la a desena frunze mai rotunjite, linii în forma petalelor de prun sau în formă de labă de șobolan.

*

▲Dong Qi-chang[15] spunea că arborele trebuie desenat astfel încât să dea impresia că se întoarce în sine. Pentru aceasta trebuie să evităm crengile prea ramificate. Capătul unei crengi trebuie să se restrângă și să nu se destindă; în schimb, extremitatea întregului arbore, vârful său, să se degajeze într-o expansiune continuă.

*

▲Dong Qi-chang mai spunea că, la fel ca pentru stâncă, să avem grijă să creăm un relief atunci când desenăm un

arbore. Trebuie folosite linii diferențiate pentru a desena partea dreaptă și partea stângă a unui arbore. Unei trăsături de penel spre stânga ce scobește sau divizează, trebuie să-i corespundă o trăsătură de penel spre dreapta, ce umple sau unește. Desenat în acest mod, trunchiul pare a fi ușor scobit într-o parte și bombat în cealaltă. Astfel el dobândește elan și tensiune.

## Su Dong-po[16]
(dinastia Song)

▲La nașterea sa, atunci când nu este decât o mlădiță înaltă de un deget, bambusul are deja tot ceea ce caracterizează un bambus, adică încrengăturile și frunzele. Pe măsură ce crește, dezghiocându-se puțin câte puțin din scoarța sa, asemeni unui greiere ieșind din crisalidă sau a unui șarpe năpârlind de solzii săi, până ce atinge o înălțime de optzeci de picioare, nu face decât să dezvolte ceea ce este virtual în el. Ori, pictorii de astăzi pentru a desena un bambus procedează prin adăugare; ei desenează încrengătură după încrengătură, și adaugă o frunză după alta. Aceasta contravine legii virtuale a bambusului.

Înainte de picta un bambus, trebuie ca el să crească deja în forul vostru interior. Atunci, cu penelul în mână, cu privirea concentrată, veți percepe viziunea plenară și exactă irumpând înaintea voastră. Această viziune, sesizați-o neîntârziat prin trăsăturile de penel, la fel de prompt ca și un șoim de vânătoare ce se aruncă asupra unui iepure gata să sară! Un moment de ezitare și viziunea dispare.

Despre toate acestea am fost învățat de Yu-Ke[17]. Totuși, deși cunosc principiul, eu nu obțin rezultatul dorit în execuțiile mele. Astfel, din cauza lipsei de practică, nu se acordă interiorul și exteriorul; inima și mâna nu sunt deloc la unison. Câte exerciții nu se cer pentru a reuși o singură linie!

*

▲Poem înscris într-un tablou cu bambuși, de Yu-Ke:

Atunci când Yu-Ke picta un bambus,
El vedea bambusul și nu se mai vedea pe sine.

Este puțin spus că nu se mai vedea;
Ca un posedat, el își părăsea propriul corp.
Acesta se transforma, devenea bambus,
Făcând să izvorască neîncetat noi prospețimi.
Zhuang-zi[18], vai, nu mai este pe astă lume !
Cine-și mai poate închipui un asemenea spirit concentrat ?

## Li Ri-hua[19]
(dinastia Ming)

▲Călugărul Jue-yin din dinastia Yuan, spunea: „Eu am obiceiul de a desena orhideele cu un spirit de bucurie și bambusul cu un spirit de furie". Într-adevăr, orhideele cu frunzele lor lungi, grațioase și elansate, cu florile lor deschise galeș, sunt pe deplin însuflețite de bucurie; în timp ce bambușii cu tijele lor ascuțite și încâlcite, asemănătoare săbiilor și lăncilor învălmășite, sunt însăși expresia furiei.

## Zheng Xie[20]
(dinastia Qing)

▲Întreg acest tablou este populat de frunze de orhidee reprezentând tot atâția oameni de bine. Eu adaug totuși câteva tufișuri spinoase, oameni de nimic. De ce? Oamenii de bine nu vor fi de bine fără oamenii de nimic; aceștia din urmă îi obligă neîncetat să se depășească. Astfel, înconjurate de tufișuri spinoase, orhideele vor apărea cu atât mai pure și mai bogate!

*

▲O colibă joasă, o curte modestă în care cresc bambuși subțiri alături de câteva pietre rânduite. Aceasta cere puțin teren, deci puține cheltuieli. Și totuși se poate savura freamătul armonios [al bambușilor] în vânt și ploaie, umbrele lor grațioase sub soare și lună. Nu ești singur niciodată în orele de plăcere ca și în cele de plictiseală. Eu iubesc bambușii și stâncile, la rândul lor acestea știu să mă iubească. Cum să nu-i deplângi atunci pe cei ce cheltuiesc mii de uncii de aur pentru a face să se construiască grădini

grandioase ? Ei nu au deloc posibilitatea de a se bucura; căci, ocupând în general funcții înalte, ei se găsesc mereu în altă parte, în cele patru colțuri ale lumii. Cât despre noi, ceilalți, visăm și noi să cutreierăm lumea, să vizităm locuri celebre fără a o putea realiza vreodată. Ne rămâne însă această colibă și această curte încărcate de o savoare statornică, reînnoită neîncetat. Și, recreând prin pictură scene de viață trăite, avem noi din plin posibilitatea de a pătrunde în ungherele lor cele mai ascunse, fiind în comuniune cu spațiul infinit al universului exterior.

*

▲Toamnă. Pavilion pe apă. Eu m-am trezit devreme pentru a contempla bambușii. De-a lungul ramurilor risipite și frunzelor dese, scânteiază, intim amestecate, umbra soarelui și lumina cețurilor. Simt cum urcă în mine dorința nestăvilită de a picta. Dar nu întârzii să înțeleg că bambușii ce izvoresc din inima mea nu sunt aceia pe care îi am în fața ochilor. Odată tușul pregătit și hârtia întinsă, mă așez să desenez: dar de această dată, constat că bambușii iscați din mâna mea nu mai sunt aceiași cu cei ce mi-au izvorât din inimă. Ah, spiritul trebuie să preceadă Penelul, aceasta este regula; desăvârșirea să o depășească, iată misterul oricărei creații adevărate!

*

▲Sigur, tabloul se află în interiorul cadrului hârtiei, dar în același timp îl depășește infinit. Astfel, în acest tablou cu bambuși unde sunt arătate îndeosebi tulpinile și de abia frunzele, cum se poate ghici totuși dincolo de hârtie prezența mai durabilă a acestor frunze [invizibile] fremătând de vânt și de ploaie sau grele de ceață și de rouă!

## Tai Xi
(dinastia Qing)

▲Este mai ușor să pictezi o scenă compusă din bambuși foarte numeroși ce cresc unul lângă altul sau încâlciți

decât aceea în care nu figurează decât câţiva bambuşi răsfiraţi. Pictorul Ban-qiao[21] excelează în ambele; căci el s-a exersat înainte de toate în a picta bambuşi răsfiraţi.

*

▲Cei Vechi spuneau că trebuie să desenezi orhideele cu spiritul bucuriei, iar bambuştii cu spiritul mâniei. Eu, făcând invers, pictez aceşti bambuşi cu spiritul bucuriei; aceasta relevă un alt aspect, nebănuit[22].

*

▲Bambusul nu este nici arbore, nici iarbă. El nu dă nici flori, nici fructe. El ascunde în el suflul pur ce animă Cerul şi Pământul, care întruchipează pe rând virtuţiile de dreptate şi de umilinţă. El deţine cheia unui mister ce nu este decât al său[23].

## Jin Nong[24]
(dinastia Qing)

▲Prin vidul său interior, bambusul întrupează umilinţa, prin ţinuta sa dreaptă şi elansată, el întrupează elevaţia spiritului. Rămânând întotdeauna verde, el conservă durabil virtuţile sale. Cât de demn este de a fi iubit! Totuşi oamenii nu renunţă la a-l doborî în plină creştere, de a-l transforma în coadă de mătură sau, mai simplu, de a-l arde pentru a încălzi ceaiul. Dacă desenez aceste câteva tulpini, este pentru a le păstra viaţa adevărată. Chiar dacă, în o sută de ani, se vor deteriora hârtia şi tuşul, aceste tulpini desenate nu vor mai avea soarta de a fi transformate în lemn de foc sau cozi de mătură !

*

▲Ermitul de pe Muntele Celor Nouă Dragoni, mare pictor al bambusului din dinastia Ming, avea obiceiul de a se plimba cu barca pe râul ce curge de-a lungul muntelui.

Într-o noapte cu lună, el fu atât de impresionat de sunetele flautului ce proveneau dintr-o altă barcă, încât pictă pe loc un tablou cu bambuși și-l oferi proprietarului vasului. Era un negustor care, a doua zi, veni înaintea ermitului cu o prețioasă stofă roșie în mâini, cerându-i să deseneze un alt bambus pentru a-l face pandant cu cel dinainte. Ermitul ceru primul tablou și îl rupse fără nici un comentariu. În a patra lună a acestui an, în noaptea cu lună plină, treceam cu barca pe lângă poalele Muntelui Celor Nouă Dragoni. Gândindu-mă la gestul ermitului, desenai acest bambus pe un rulou vertical. Nu este oare adevărat că putem vedea peste tot luna, că putem asculta sunetele flautului sau să întâlnim negustori aprovizionați cu prețioase stofe roșii ? Unic, în schimb, este gestul ermitului, care nu mai poate fi întâlnit în această lume josnică.

*

▲Joncile se răspândesc pe suprafața râului. Bobocii de rață își cufundă ciocurile în apă. În acest început de vară cresc tinerii bambuși; ținuta lor proaspătă se arată sub pulberi fine ca pentru a schița parcă un surâs. Pe masa mea este desfășurată hârtia virgină, tot atât de albă și netedă ca și pielea unei fete tinere. Profit de această oră matinală pentru a desena acest bambus. Cine este deci dispus să-i guste savoarea secretă? Numaidecât, când ceaiul va fi opărit îndeajuns, degajându-și dulcele său parfum, voi fi singur, acolo pentru a-l contempla, bând.

*

▲Printre sunetele pe care le produc elementele naturii toamna, cele ale bambusului sunt cele mai captivante. Foșnetul frunzelor care cad este trist; cel al ploii este amar, țipetele păsărilor sălbatice sunt prea mult dezordonate și ecourile apei ce curge prea dispersate. În acest an am făcut un sejur la Guang-ling. Casa era înconjurată de bambuși. Mă lăsam legănat fără a mă plictisi de șoaptele fremătătoare și continui. Nicidecum triste sau amare, dezordonate sau dispersate, ele evocau psalmodieri murmurate pe un munte pustiu, ale unui ermit neavând nimic de mâncare. În

amintirea acestor șoapte, în această dimineață, după ce m-am primenit, am pictat acești bambuși. Dintre ramuri și frunze izvorește un cântec. Să-l înțeleagă cei ce știu să-l asculte!

*

▲În imensitatea acestui univers, care este drumul pe care să-l urmezi atunci când pleci de acasă? Există desigur acest cocor al cărui zbor solitar poate fi urmărit din ochi traversând spațiul; există această liană a cărei linie sinuoasă de-a lungul unui arbore o putem atinge cu mâna. De asemenea, ne-am putea abandona în gând acestei bărci ce alunecă pe apă sau acestui nor ce plutește pe cer. Toate sunt în realitate iremediabil singure în această lume josnică, ca și imaginea acestui platan ce se ridică fără tovarăș pe o sută de picioare sau acestui munte ce se impune prin prezența sa maiestuoasă dar solitară. Omul nu face excepție. În tabloul de față, m-am reprezentat ca ermit al Casei Prunilor Veștejiți. Mă întreb unde să găsesc o ființă izolată ca și mine și căreia să îi pot dedica acest tablou. Mă tem că nu va fi un lucru ușor. Va trebui să caut printre orbi, muți, râioși, leproși, nebuni, estropiați, rahitici, epileptici, pleșuvi, schilozi, strâmbi, chirciți.... Trebuie să existe printre ei câteva suflete însingurate care au lansat într-o zi chemări fără să fi avut ecouri până aici!

## NOTE

1) Gong Xian (1599-1689) se numără printre cei mai mari pictori ai secolului al XVII-lea. Asemeni unora dintre contemporanii săi, precum Qu Da, Shi Tao, Kun Can sau Hong Ren, el a fost profund marcat de evenimentele tragice datorate prăbușirii dinastiei Ming. Folosind o tehnică ce exploata toate nuanțele tușului, el a creat o pictură plină de o sumbră grandoare. Scrierile sale despre artă, fruct al anilor îndelungați în care a predat în învățământ, erau foarte apreciate pentru valoarea lor didactică.

2) Adică ochii, urechile, nasul, gura și inima.

3) În China, după tradiția veche, un bărbat poartă tichia bărbăției începând de la majorat, la douăzeci de ani.

4) Tradiția picturii chineze cere ca un arbore reprezentat să lase impresia de creștere în cele patru direcții. De unde și metoda ce recomandă divizarea unei tulpine principale în patru ramuri, a unei ramuri în patru crengi etc.

5) Despre autor, vezi *supra*, p. 46, nota 26.

6) Pietrele (sau stâncile) ocupă un loc important în grădina chineză. Dincolo de contrastul formelor pe care îl întrețin cu

lumea vegetală, ele incarnează un fel de microcosmos în care se condensează munți și văi, izvoare și grote etc. Prin intermediul lor, chinezul este în comuniune cu lumea originară.

7) Despre autor, vezi *supra*, p. 44, nota 14.

8) Despre autor, vezi *supra*, p. 45 , nota 18.

9) Acest text este o inscripție realizată de artist într-un tablou.

10) Înalt funcționar și eminent artist, Dong Qi-chang (1555-1636) a exercitat o influență predominantă asupra contemporanilor săi. Teoria lui despre pictură, în care, prima sa grijă adeseori subiectivă, este de a stabili o filiație cu anumiți maeștri ai trecutului în defavoarea altora, a contribuit la antrenarea artei din epoca sa spre un academism steril. Unele dintre considerațiile de ordin mai practic, risipite în mai multe culegeri și adunate în antologii, merită totuși a fi cunoscute.

11) Alt nume al lui Zhao Meng-fu (1254-1322), mare pictor din timpul dinastiei Yuan.

12) *Fei-bai* [alb-zburător], linie trasată rapid cu o pensulă groasă, având perii depărtați, împletiți la mijloc.

13) Mi Fu (1051-1107), când era la Wu-wei, a văzut într-o zi o stâncă gigantică, de o ciudată urâțenie. Încântat, își îmbrăcă veșmintele de ceremonie și se prosternă în fața stâncii spunându-i: dragă frate mai mare!

14) Cou yi-gui (1696-1772), pictor și poet, a cunoscut o anume celebritate în epoca sa. Tratatul său: *Xiao-shan hua-p'u* (*Tratat de pictură Xiao-shan*) este consacrat, prima lui parte, picturii de flori, gen în care el este specialist.

15) Despre Dong Qi-chang,vezi nota 10.

16) Despre autor, vezi *supra*, p. 45, nota 17.

17) Alt prenume al marelui pictor de bambuși Wen Tong (secolul al XI-lea), căruia îi este dedicat acest text.

18) Marele filosof (secolul al IV-lea înainte de Cristos) propăvăduia ideea de *wu-hua*: comuniunea totală cu ființele și lucrurile și posibilitatea de a te contopi cu ele.

19) Despre autor, vezi *supra*, p.45, nota 21.

20) Om cu spirit mândru și liber, excelent deopotrivă în caligrafie și pictură, cât și în poezie, Zheng Xie (1693-1765) este figura cea mai marcantă a grupului de artiști denumiți „Excentricii din Yang-zhou".

21) Numele artistului Zheng Xie. Vezi nota 20.

22) Vezi *supra*, textul lui Li Ri-hua.

23) Printre multiplele virtuți pe care le întruchipează, bambusul este o figură înalt simbolică în imaginarul chinez. El incarnează dreptatea și grația, căci tulpina sa crește drept și se termină gingaș. Incarnează umilința, căci inima tulpinii sale este goală pe dinăuntru sau vidă (în chineză xu-xin [umilință] semnifică „inimă goală"). El incarnează spiritul tinereții în măsura în care rămâne verde, chiar și în plină iarnă. În sfârșit, incarnează concizia și puritatea, neavând alt ornament decât frunzele sale cu aspect simplu.

24) Unul dintre Excentricii din Yang-zhou, Jin Nong(1687-1763) a creat un stil foarte personal, combinând caligrafia și pictura. Textele sale, pe care le-a compus pentru a-și însoți tablourile, în pofida dezinvolturii aparente, erau întotdeauna învăluite de o gândire gravă și profundă.

# Capitolul III

# FLORI ȘI PĂSĂRI

## Xuan-he Hua-pu[1]

▲Cele Cinci Elemente se combină între Cer și Pământ [Apă, Foc, Lemn, Metal și Pământ] pentru a forma toate lucrurile. Yin și Yang (cele două sufluri vitale) le animă la rândul lor prin interacțiune. Când Yin și Yang expiră, toate lucrurile se deschid; când Yin și Yang inspiră, toate lucrurile se adună în ele însele. Și chiar în arborii și florile nenumărate, se întrupează aceste sufluri în modul cel mai strălucit. Din adâncurile acestor arbori și flori izvorăsc forme și culori, fără ca însuși Creatorul să fi intervenit. Mai mult, ele înfrumusețează prin splendoare întreg universul creat; ele inspiră spiritului uman, demnitate și armonie.

În ce privește păsările, Cei Vechi vorbeau de trei sute șaizeci de specii. Cântecele lor sunt de o mare varietate. Variate sunt, de asemenea, culorile penajului lor, felul în care stau, se mișcă. Păsările sălbatice trăiesc departe de oameni, unele în cuiburi construite în mijlocul mărăcinișurilor, altele pe nisipurile malurilor râpoase, ocolind în zbor apele sau survolând prăpăstiile. Altele mai îmblânzite, rândunelele, vrăbiile, zburătoare de toate felurile, își fac cuib la adăpostul acoperișurilor caselor. Ele îmbrățișează mișcarea anotimpurilor și ale zilelor, ciripind în diminețile de primăvară, țipând în serile de toamnă. Aceste păsări pe care n-am ști să le numărăm sunt în aparență fără legătură cu lumea oamenilor. Și totuși, în Antichitate, regii împrumutau numele păsărilor fabuloase pentru titlurile lor de noblețe; înțelepții exaltau calitățile păsărilor sacre pentru a figura virtuțile. Oamenii își ornau

pieptănătura cu pene multicolore de păun, își decorau hainele sau rădvanele cu imagini ale fazanilor din Indonezia. Chiar poeții, în procedeele lor de *pi* [comparație] și de *xing* [incitare] nu pierdeau ocazia de a face apel la plante și la păsări. Astfel *Cartea Poemelor*[2] conține un număr important de nume prețioase, iar Calendarele indică în mod expres momentele în care florile înfloresc sau se ofilesc sau în care păsările cântă sau tac.

Nu-i de mirare atunci că pictorii caută să reprezinte în rezonanță cu poezia aceste entități vii. Ei încearcă să fixeze aparența somptuoasă a bujorilor, a nalbelor, a fazanilor și a păunilor, de a arăta sufletul discret al pinilor, bambușilor, prunilor, al crizantemelor, al pescărușilor și al gâștelor sălbatice. Cât despre atitudinea nobilă a unui cocor, aerul feroce al unui vultur, înfățișarea liberă a unei sălcii sau a unui sterculier, silueta zveltă a unui pin sau tuia, pictura se însărcinează să le figureze, animându-le cu însuși spiritul Creației, oferindu-le, asemeni unui peisaj adevărat, contemplației oamenilor.

## Wang Gai[3]
(dinastia Qing)

▲S-a spus în *Xuan-he Hua-pu*[4] că florile și plantele sunt formate din chintesența celor Cinci Elemente și animate de suflul Cerului și al Pământului. Ele trăiesc după ritmul lui Yin și Yang. Când Yin și Yang expiră, ele se deschid, iar când inspiră, ele se retrag, și frumusețile atât de variate pe care le incarnează nu ar putea fi în întregime exprimate prin cuvinte. Prin formele și culorile lor nu am putea descoperi intențiile ascunse ale Creației? Nu este mai puțin adevărat că, aducând frumusețe și armonie, ele participă la imensa acțiune civilizatoare a lumii. Poeții găsesc în ele metaforele lor favorite; pictorii exaltă prezența lor senzuală care nu este altceva decât reflexul fidel al calității lor interioare. Dacă cea mai mică ramură, cel mai mic mugur au grația lor particulară, anumite flori se disting într-un mod izbitor: bujorul prin magnificența sa, floarea de măr prin farmecul său, floarea de prun prin puritatea sa, floarea de migdal prin luxuriența sa, floarea

de prun, de o culoare discretă, contrastând cu floarea de piersic, de o culoare strălucitoare, camelia cu fața luminoasă și laurul cu parfumul său inefabil. Cât despre arbori, tuia sau sterculierul cu suflet elevat, pinul sau cedrul cu ținută trufașă, [ei] îi inspirau tot timpul pe oameni, punându-i în comuniune cu spiritul Creației.

*

▲Dacă se știe destul de puțin despre cum zboară o pasăre, cum cântă, se hrănește sau bea, cu atât mai puțin se știe despre felul ei de a dormi. Când o pasăre rămâne în repaos pe o creangă, ea are în general ochii închiși. În legătură cu aceasta, este de semnalat un detaliu neobișnuit: partea inferioară a ochilor ei se închide peste partea superioară; prin aceasta pasărea se diferențiază de alte animale. Pe de altă parte, ea își afundă ciocul sub aripi și picioarele în penele de pe pântece. Același lucru este valabil și pentru păsările de curte. Astfel, când o găină doarme, ea stă într-un picior, în timp ce piciorul celălalt se adună către pântec. Când o rață se odihnește, ea își ascunde ciocul sub aripă.

## Song Nian
(dinastia Qing)

▲Bambus, orhidee, prun sau crizantemă (denumite „Cei Patru Prieteni ai Omului de bine“) formează o rubrică aparte. Reprezentarea lor necesită trăsături de penel ce se înrudesc cu cele ale caligrafiei. Aceste trăsături trebuie să fie dotate cu o forță magică ce alternează rigoarea cu grația. Numai atunci expresiile atât de variate ale acestor plante și flori pot fi revelate: frumusețea luxuriantă sau delicată a crizantemelor și a prunilor, noblețea trufașă sau zveltă a bambușilor și a orhideelor.

*

▲În arta pictării florilor, întâietatea este acordată noțiunilor de contrast și de „creștere internă“. Fără aceste

calități un tablou este lipsit de densitate. Pentru a desena frunzele, trebuie să te străduiești a face să iasă în evidență aspectele de contrast: tare-moale, gros-subțire, față-spate, închis-deschis etc., aceasta pentru a arăta maniera subtilă în care ele se înclină unele către altele sau se îmbină unele cu altele. Cât despre tulpini și ramuri, liniile se îmbrățișeze mai ales „creșterea lor internă"; când tulpinile și ramurile sunt reprezentate într-un fel viu, frunzele pe care ele le poartă vor fi firește la fel. Frunzele se organizează în jurul florii, care este inima întregului. Pentru a desena flori, un începător trebuie să stăpânească mai întâi procedeul *gou-le* [cu contur] înainte de aborda procedeul *mu-hu* [fără contur], așa cum în arta portretului se învață mai întâi a se desena craniul [cap de mort] înainte de a se ajunge la figura din carne.

## Zha Li
(dinastia Qing)

▲Unii pictori ai prunului îndrăgesc tușul concentrat, alții tușul diluat. Unii se servesc de o pensulă îmbibată cu puțin tuș,alții cu o pensulă saturată. De fapt este permis, este chiar bine ca în același tablou să alterneze tușul concentrat și tușul diluat și să se îmbine trăsături uscate și trăsături fluide. Cu toate acestea, pictorul superior este acela care, folosindu-se de toate aceste elemente, știe să le depășească printr-un suflu mobil, unificator.

*

▲A picta flori de prun înseamnă să faci portretul unui om superior sau al unei femei frumoase. Să știți a utiliza linii simple și esențializate pentru a sublinia elevarea sufletului, și linii subtile și delicate pentru a releva frumusețea diafană. În fond, zadarnic ar fi florile de prun în plină floare, dacă nu ar veni, cu un ulcior de vin în mână, câțiva ermiți cu înfățișare simplă sau câțiva poeți cu spiritul liber de orice constrângere. Ei vor întârzia îndelung pe lângă ele savurându-le culorile și parfumurile, psalmodiind cântece pe care le vor compune în același timp.

## Hua Guang[5]
(dinastia Song)

▲Călugărul Hua Guang a fost primul care a pictat prunii în tuș. În grădina mănăstirii sale, a plantat câteva răsaduri. De fiecare dată când venea timpul înfloririi, el transporta de îndată patul său sub pomi și cânta poeme toată ziua. Nimeni nu putea sonda profunzimea plăcerii sale. În anumite nopți cu lună, nefiind adormit, el privea încrucișându-se pe jaluzeaua ferestrei sale umbrele ușoare ale ramurilor înflorite. Atunci, căuta cu penelul său să le reproducă formele. În zori putea să contemple opera împlinită, toată impregnată de spiritul clarului de lună. Ea conținea într-adevăr esența inefabilă a florilor. Picturile sale sfârșiră prin a-și dobândi un renume. Poetul Huang Shan-gu le-a văzut și le-a lăudat în acești termeni: „Florile pictate sunt aidoma celor pe care le contempli atunci când, într-o dimineață luminoasă și proaspătă, te plimbi de-a lungul gardurilor unui sat solitar. Nu le lipsește decât parfumul". Călugărul pictor avea un caracter dificil. Mai mulți înalți funcționari îi cereau de ani de zile un tablou fără a-l obține, în timp ce alte persoane, de condiție modestă, vedeau, spre marea lor surprindere, cum li se oferă câte un tablou. Înainte de a picta, el ardea întotdeauna tămâie și medita până când era cuprins de o perfectă liniște. Atunci începea tabloul cu hotărâre, și-l termina dintr-o unică trăsătură.

## Fan Zhi[6]
(dinastia Qing)

▲Frumusețea subtilă și aeriană a unui prun sau a unui bambus nu ar putea fi redată decât de un artist care deține chiar el această calitate. Legea severă ce guvernează pictura este aceeași cu cea care conduce caligrafia și scrierea; este îndelung și dificil a o asimila. Ea cere o stăpânire absolută a artei liniei. În zilele noastre mulți se dedică picturii de bambus și de prun, fără a ști cât de pretențioasă este, mai ales în ceea ce privește bambusul. Căci, în cursul unei execuții se poate la rigoare corecta desenul unei ramuri de prun; dar pentru un bambus, fie și cea mai mică eroare în trasare, că totul este greșit.

## Wang Ji-yuan
(dinastia Qing)

▲Un pictor care face portretul unei femei frumoase știe că farmecul acesteia se află în primul rând în ochi. La fel se întâmplă și cu orhideea. Dacă este adevărat că orhideea datorează fizionomia sa particulară petalelor sale, ce trebuie redate cu exactitate și minuție, spiritul său viu rezidă totuși în pistilul constituit numai din câteva puncte ce se desenează în general cu penelul uscat. Aceste puncte sunt cu adevărat ochii dragonului lui Zhang Seng-yu[7].

## Luo Da-jing
(dinastia Song)

▲De obicei se spune că este imposibil ca un pictor să recreeze puritatea imaculată a zăpezii, claritatea transparentă a lunii, ca și parfumul inefabil al unei flori, cântecul limpede al unui izvor sau sentimentele secrete ale unui om. Aceasta înseamnă să ignori resursele misterioase ale artei picturii, care este legată de adevăratul drum al Creației. Odinioară, împăratul [Xuan-zong] din dinastia Tang a cerut pictorului Han Kan[8] să studieze colecția sa de tablouri cu cai. Acesta a răspuns: „Eu am drept maeștrii caii din grajdul Maiestății Voastre". Mai târziu, în dinastia noastră, pictorul Li Bo-shi petrecea de asemenea zile întregi contemplând caii imperiali. Concentrându-și pe de-a întregul spiritul asupra cailor și fără a-i păsa să răspundă celor care i se adresau, el sfârși prin a interioriza total viziunea asupra cailor. Atunci i-a fost suficient a-și mânui penelul, ca figurile ce se nășteau să fie în mod firesc semețe și miraculoase, fără ca el să se mai fi îngrijit de cutare sau cutare detaliu. Poetul Huang Shan-gu a rezumat arta sa în două versuri: „Sub penelul fulgurant al pictorului Li, caii se nasc din carne și os, reunite". În zilele noastre, printre prietenii mei pictori există Cao Wu-yi care excelează în arta sa de a desena insecte și mai ales greieri. Cu timpul el a reușit să le dobândească întreaga măiestrie. Când l-am întrebat dacă deține o rețetă (pentru a o transmite și altora), iată ce mi-a răspuns: „Aceasta nu este de loc o chestiune de rețetă. Când eram tânăr puneam greierii în cutie pentru a-i observa. Și aceasta zi de zi, noapte de noapte, fără a mă plictisi. Apoi,

din grija pentru adevăr, îi observam în mediul lor natural, printre ierburi. Atunci am început să le sesizez natura profundă până într-acolo încât m-am identificat cu ea. Așa încât, în momentul când îi desenez, nu mai știu dacă eu am devenit greiere sau ei, greierii, s-au transformat în mine, pictorul. Acest mod de a proceda este chiar cel al Creației; mai este cazul să vorbim de rețetă ?"

## Li Cheng-su
(dinastia Yuan)

▲Cei care se specializează în pictura de flori și păsări trebuie să le observe cu atenție și la nevoie să se informeze de la cei care le studiază. Fie că este vorba despre o insectă care scoate sunete sau de una care luptă[9], de o pasăre domestică sau de una răpitoare, se cuvine ca ei să-i iscodească îndelung pe crescători pentru a cunoaște fără greș trăsăturile caracteristice ale fiecărei specii. Același lucru este valabil și pentru celelalte animale: bivoli, tigri, câini, cai etc. Dacă nu, atunci degeaba vei avea grijă de stil, căci te vei îndepărta tot mai mult de realitate. Bine, spunea marele Han Kan: „Maeștrii mei sunt caii grajdurilor imperiale"[10]. Cât despre flori și bambuși, pictorul are tot interesul să se ducă într-o grădină cultivată de un bătrân horticultor și să stea acolo de dimineață până seara. Până la urmă el va cunoaște în detaliu cum cresc florile și bambușii, cum dau muguri, cum se dezvoltă și se ofilesc.

## Cou Yi-gui[11]
(dinastia Qing)

▲Cei Vechi aveau obiceiul de a potrivi florile cu păsările. Acestea din urmă pot fi de tipuri extrem de variate. Păsări de dimensiuni mari, precum fazanul de Indonezia, vulturul, șoimul, fazanul, păunul; de dimensiuni mici ca: papagalul, sturzul, prepelița, turturica, coțofana, rândunica, vrabia. De asemenea păsări acvatice: egreta, rața mandarin, gâsca sălbatică, pescărușul de apă dulce, codobatura etc. Oricare ar fi fost specia lor, Cei Vechi știau a le reprezenta după propriul lor adevăr. Când marele Huang Quan[12] tocmai

picta fazani pe un paravan înstelat în sala de audiențe a împăratului, suveranului i s-a prezentat un șoim rar. Acesta se desprinse cu furie din mâna slujitorului și se năpusti drept asupra fazanilor pictați! Pictorul Li Cheng-su[13], din dinastia Yuan, afirma la rândul său că, după exemplul lui Han Kan care, pentru a picta cai nu voia alt model decât cei zece mii de cai din grajdul imperial, orice pictor de flori și păsări ar trebui să-i frecventeze cu asiduitate pe păsărari, atât pe cei care cresc păsări în colivii cât și pe cei care cresc păsări de pradă, pentru a putea înțelege toate trăsăturile caracteristice, inerente fiecărei specii. Același autor recomanda pictorului să rămână zi și noapte într-o grădină cultivată de un bătrân horticultor, în același scop, de a se iniția în toate secretele privitoare la formele și comportamentul atât de particular al florilor.

*

▲Tehnica de a picta direct cu mâna începe cu Zhang Zao din dinastia Tang. Acesta îi declara prietenului său Bi Hong, stupefiat de maniera sa de a picta. „În exterior, eu imit calea Creației; în interior eu receptez izvorul sufletului meu“[14]. În zilele noastre există pictorul Gao Ji-pei care excelează în această tehnică. Personajele, animalele și peisajele născute astfel sub degetele sale, sunt de o extremă vivacitate. Eu am văzut unul dintre tablourile sale de format mare, reprezentând o scenă marină. Pe deasupra valurilor tumultuoase al căror muget parcă îl auzi, doi cocori zboară întins spre orizontul îndepărtat. Este o mare artă. La început Gao picta cu o pensulă. Pentru a răspunde unor cerințe din ce în ce mai numeroase, într-o bună zi el s-a hotărât să se servească direct de mâna sa. Din aceasta rezultă că tehnica de a picta direct cu mâna, cere ca pictorul să o fi stăpânit anterior pe cea a picturii cu penelul. Ceea ce nu au înțeles mulți dintre tinerii noștri mâzgălitori. În mod ridicol ei îi imită pe cei câțiva mari maeștri. Își murdăresc inutil mâinile, risipind din belșug tuș și hârtii!

## Zheng Ji[15]
(dinastia Qing)

▲De o extremă varietate sunt florile. Nici una dintre ele nu este nedemnă de a figura într-un tablou. Numeroasele tratate sau manuale practice descriu în detaliu diferitele specii. Pentru noi, care ne limităm observațiile la principii generale, este suficient să distingem trei feluri de flori: cele ce cresc pe o plantă cu tija ierboasă (bujori, orhidee, crizanteme, stânjenei galbeni etc), cele ce cresc pe un arbore (flori de prun, de piersic, de magnolie, de scorțișoară etc) și cele ce cresc pe o plantă agățătoare (glicină, volbură etc). Pictorul trebuie deci să folosească întreaga artă a penelului și tușului pentru a le delimita în același timp aspectul exterior și spiritul lăuntric. Scopul suprem nu este atât de a arăta frumusețea strălucitoare, cât mai ales de a face simțit „suflul osului" ce le animă din interior. Dacă osul depinde mai ales de lucrul cu penelul, atunci suflul depinde de valorația tușului. Este cazul ca pictorul să se ferească totuși de a arăta prea multă virtuozitate în lucrul cu penelul și cu tușul; el ar risca să cadă în superficialitate, ceea ce ar trăda natura profundă a florilor. Unii pictori îndrăgesc utilizarea metodei *mu-gu* [fără os] ce constă în a recurge direct la culori, în deosebi pentru a desena petalele. Efectul este plăcut; greșeala poate veni din prea multă moliciune. Alți pictori îndrăgesc stilul *kong-bi* [migălos]; aici dimpotrivă, greșeala poate veni din prea multă rigiditate. Cei Vechi aveau de fapt obiceiul de a combina diferitele metode. În funcție de tipul florilor, se pot desena în întregime cu linii de detaliu petale, frunze și ramuri; se pot picta florile în culori și frunzele în tuș; putem desena flori și frunze în stilul „liber inspirat", pentru a le întări apoi cu linii de detaliu sau invers, să începem prin stilul „migălos", să introducem apoi contrastele închis-deschis și față-spate prin intermediul culorilor. Întruchipând în felul său interacțiunea fundamentală dintre Ying și Yang [florile Yang-frunze Yin, față Yang-spate Yin, închis Yang-deschis Yin etc] pictura de flori ascultă de aceleași principii ce guvernează pictura de peisaje și cea cu personaje.

*

▲Pentru a picta o pasăre, se începe în general cu ciocul. Mai întâi se desenează partea superioară a ciocului și pornind de aici se continuă lucrul la nas[16] și la ochi. Desenăm apoi partea inferioară a ciocului cât și capul și gâtul. Revenim la partea superioară pentru a întregi ceafa și spatele, aripile și coada. În continuare reluăm partea inferioară pentru a întregi pieptul, pântecele și picioarele. În cursul execuției ne slujim de „penelul despicat" pentru a desena puful și smocurile, de „tușul valorat" pentru a picta aripile și penele. Ghearele se adaugă ultimele. Cu toate că lucrează în etape, pictorul trebuie să păstreze în spiritul său întreaga viziune a unei păsări care, în esență, are mai presus de orice, forma unui ou. Tot astfel, el mai ține seama de diversele mișcări ale unei păsări: în zbor, în repaos, în timp ce cântă sau ciugulește etc. În ceea ce privește aspectul variat al ciocului, ascuțit sau rotunjit, al cozii, lungă sau scurtă ,există descrieri minuțioase în unele manuale practice. Semnalăm la rândul nostru înainte de toate diferența dintre păsările de munte (prepelițe, rândunici, coțofene, șoimi etc) și păsările de apă (pescăruși, egrete, gâște sălbatice, pescăruși de apă dulce etc.). În general, păsările de munte, din nevoia de a fluiera și de a zbura au ciocul scurt și coada lungă; păsările de apă, din nevoia de a se scufunda în apă sau de a sta mult timp în picioare pe bancul de nisip și de a prinde pești, au ciocul lung și coada scurtă. Păsările de munte au în zbor ghearele contractate și unghiile încovoiate, în timp ce păsările de apă au labele desfăcute și unghiile plate. În sfârșit, să amintim că există o asemănare între ciocul și unghiile unei păsări: la cioc ascuțit, unghii ascuțite, la cioc rotunjit, unghii rotunjite. Prin această potrivire ne mirăm de legea profundă a Creației pe care trebuie să ne străduim a o înțelege.

## Jin Shao-cheng
(dinastia Qing)

▲Pe lângă plante și flori trebuie să învățăm de asemenea, să desenăm insecte, păsări și alte animale. Căci avem adeseori nevoie de acestea din urmă pentru a anima o

scenă cu flori, după cum și într-un peisaj de munte sau de pădure se inserează un pavilion sau o pagodă, câțiva pescari sau tăietori de lemne. Odinioară eu am văzut un tablou din timpul dinastiei Song, înfățișând un heleșteu alături de o stâncă. În heleșteu se deslușesc mai multe frunze de lotus, un tufiș, bambuși și, pe ici, pe colo, prezența a câtorva zeci de vrăbii. Acestea ciripesc sau ciugulesc, zboară de colo colo sau se odihnesc. Nu mai mare decât un grăunte de mei, fiecare este desenată în întregul său adevăr. De cum vezi tabloul ai senzația că te afli chiar în centrul acestei scene de o delicată prospețime. De asemenea îmi mai amintesc de un alt tablou tot din timpul dinastiei Song care prezintă o nalbă cu tija lungă și frunze stufoase. Una dintre frunze pare să fi fost roasă de insecte; extremitatea sa lasă să se vadă nervurile goale. Tocmai acest mic detaliu este cel care sugerează întreaga atmosferă de toamnă.

*

▲În legătură cu pictura de peisaj se vorbește de obicei despre suflurile armonice. Or, după părerea mea, acestea sunt chiar mai importante pentru pictura de flori. Căci reprezentarea unui peisaj se poate bizui pe efectele bogate și variate ale Tușului, pe când cea a florilor depinde în întregime de travaliul Pensulei. Pentru a desena flori, pictorul trebuie să-și țină bine încheietura mâinii sale deasupra hârtiei și să lucreze cu hotărâre. Lăsându-se în voia impulsului inițial, fără a întrerupe vreodată elanul, el va face să reiasă din succesiunea liniilor, spiritul viu al florilor. El nu ar putea atinge acest scop, dacă ar proceda prin adăugarea mecanică a detaliilor. Să mai precizăm că suflurile nu înseamnă deloc forțe brute și că a anima suflurile nu înseamnă doar a desena cu linii groase, fără nuanță, cum fac cei mai mulți dintre pictorii de azi. Adevăratele sufluri generează rezonanță și armonie, ele adoptă natura particulară a fiecărei entități vii. Ele sunt bogate și învolburate la bujor, ușoare și aeriene la prun; sunt pe rând grație și vigoare, fie că sunt hărăzite unei sălcii, unei orhidee, unui bambus sau unui brad. Pentru a stăpâni suflurile armonice în profunzime este necesar ca pictorul să înceapă cu stilul *Kong-cheng* [migălos și

amănunțit] și apoi să abordeze stilul *xie-yi* [liber inspirat]. Numai după o îndelungată ucenicie va fi în stare să dea frâu liber impulsului său, fără a trăda forma și spiritul florilor sau al arborilor pe care îi pictează. La începutul dinastiei noastre, arta picturii a cunoscut o reînnoire prin marii expresioniști, precum Ba-da-shan-ren [Zhu-Da][17] și Shi Tao[18]. Picturile lor șochează prin fantezia și extravaganța lor. Cu toate acestea chiar prunii pictați de Ba-da sha-ren au acea calitate de distincție și vivacitate ce îi caracterizează. La fel, bambușii pictați de Shi Tao, cu ramurile lor încovoiate de vânt și frunzele umede de rouă, au o savoare rară. Întreg tabloul este înzestrat cu o mișcare fremătătoare fără ca vreun detaliu să prezinte nici cel mai mic semn de violență. Cu adevărat aceștia sunt artiștii deprinși cu *li* [principiul intern] al picturii!

## NOTE

1) „Tratat de pictură din epoca Xuan-he", redactat din ordinul Împăratului Hui-zong (domnește între 1100-1125), din timpul dinastiei Song. Textul de față constituie introducerea la rubrica consacrată capitolului „Flori și păsări".

2) Prima culegere de poezie a literaturii chineze, datând din primul mileniu înaintea erei noastre.

3) Principalul autor al celebrului *Zi yuan Hua-pu* („*Tratat despre pictura grădinii mari cât un grăunte de muștar*"), publicat între 1679 și 1701 și tradus de mai multe ori în Occident (de exemplu, în *Encyclopédie de la peinture chinoise*, din 1918, de R. Petrucci, și în *The Tao of Painting*, în 1956, de Mai-mai Sze).

4) Vezi textul precedent.

5) Hua Guang (sau Hua-guang) era un călugăr pictor care se specializase în pictura de flori de prun. El a lăsat un tratat despre prun în care descrie cu extremă minuție diferitele părți ale prunului, precum și modalitatea de a le desena corect. Textul da față este extras din prefața acestui tratat.

6) Despre autor, vezi *supra*, p. 28, nota 25.

7) Zhang Seng-yu, mare pictor al secolului al V-lea, a pictat pe zidurile templului Anluo din Nan jing patru dragoni uriași. Aceștia erau fără ochi. Celor care au întrebat de ce i-a pictat astfel, pictorul le-a răspuns: „Dacă adăugam ochi acestor dragoni, ei ar fi zburat". Neîncrezători, oamenii l-au acuzat de impostură. La insistența lor, pictorul a consimțit să facă o demonstrație. Nici n-a terminat bine de desenat ochii celor doi dragoni că se auzi un bubuit de tunet. Zidurile s-au crăpat, lăsând să scape cei doi dragoni într-un zbor fulgurant. Când calmul a fost restabilit, s-a constatat că pe ziduri nu mai rămăseseră decât cei doi dragoni fără ochi.

8) Celebru pictor de cai din secolul al VIII-lea.

9) Este vorba de insecte destinate luptelor, în jocurile de întrecere.

10) Vezi textul precedent.

11) Despre autor, vezi *supra*, p. 55, nota 14.

12) Specialist în „Flori și Păsări“, Huang Quan (903-968) a contribuit din plin la stabilirea acestei tradiții.

13) Vezi textul precedent.

14) Această frază, foarte simplă, a devenit, cu timpul, un adagiu îndrăgit de toți pictorii chinezi. Ea a exprimat de minune dubla exigență a picturii chineze: fidelitatea față de lumea obiectivă și afirmarea artistului în calitate de subiect. O exigență ce poate naște tensiuni interne, dar care în realitate nu comportă nici o contradicție, în măsura în care inima universului și sufletul omului purced din același suflu.

15) Despre autor, vezi *supra,* p. 27, nota 23.

16) Pentru a desemna părțile corpului unei păsări, autorul folosește aceiași termeni folosiți în limba chineză pentru a desemna părțile corpului omenesc (nas, ceafă, piept, pântece, picioare etc.). Noi le traducem la fel, în scopul de a păstra percepția reală a autorului.

17) Semnalăm că lui Zhu Da (1626-1705) i-am consacrat un album (Ed. Phébus, 1986).

18) Despre Shi Tao, vezi *supra*, p.21, nota 18.

# Capitolul IV

# PEISAJE ȘI OAMENI

## Wang Wei[1]
(dinastia Tang)

▲Pictând un peisaj, penelul pictorului trebuie să fie ghidat de *yi* [idee, dorință, conștiință activă, viziune exactă. În ceea ce privește proporția între elementele ce compun un peisaj: înălțimea unui munte, zece picioare; înălțimea unui arbore, un picior; mărimea unui cal, o zecime de picior; talia unui om, o sutime de picior. În legătură cu perspectiva: la distanță, unui om nu i se văd ochii, la un arbore, la distanță nu i se disting crengile; pe un munte depărtat, cu contururi dulci ca de sprânceană, nu este vizibilă nici o stâncă; la fel nu se zărește nici o undă pe apele îndepărtate ce se unesc la orizont cu norii. Cât despre raporturile naturale existente între figurile principale ale unui peisaj, amintim: muntele este înconjurat adesea de cețuri, stâncile ascund izvoare; pavilioanele și terasele sunt adăpostite de arbori; potecile și drumurile poartă urmele oamenilor care le calcă. Pe de altă parte, orice stâncă trebuie să fie văzută din trei părți; un drum poate fi abordat de la cele două capete; un arbore se dezvăluie prin vârful său desfășurat, o apă este percepută prin boarea ce-i atinge undele.

În primul rând să se ia în considerație manifestările atmosferice: a distinge deschisul de închis, clarul de vag. Apoi să se stabilească ierarhia între munți: să se precizeze atitudinile lor, intențiile lor, salutările lor reciproce. Prea multe elemente într-un tablou, aceasta este primejdia aglomerării, prea puține, cea a lâncezelii. Deci, să ne dăm silința de a sesiza măsura exactă și distanța cuvenită. Între îndepărtat și apropiat să existe vid, atât în cazul munților cât și al cursurilor de apă.

*

▲În bătaia ploii nu se distinge nici cerul, nici pământul, nici răsăritul, nici apusul. Dacă suflă vânt uscat, fără ploaie, privirea este atrasă imediat de crengile arborilor ce se îndoaie. Dar pe timp de ploaie fără vânt, arborii par striviți; trecătorii poartă pălăriile lor din papură și pescarii mantalele lor de pai. Norii se estompează după ploaie, făcând loc unui cer de azur încununat de cețuri ușoare; munții își măresc strălucirile de smarald, în timp ce soarele dogorând cu mii de raze oblice, pare foarte aproape. În zori, piscurile se desprind din noapte; în ziua ce se naște și în care se mai amestecă încă o ceață argintată și alte culori confuze, apune o lună vagă. În amurg, la orizontul aurit de asfințit, alunecă pe râu pânzele câtorva ambarcații, oamenii se grăbesc să se întoarcă acasă, casele au porțile întredeschise. Primăvara peisajul se învăluie de cețuri și de aburi; culoarea râurilor bate spre albastru, cea a colinelor spre verde. Vara, arbori înalți, bătrâni, ascund cerul, oglinda lacului este fără unde; în inima muntelui, cascada pare că se revarsă din nori și, în pavilionul singuratic, se simte prospețimea apei. Toamna, cerul are culoarea jadului, pădurea devine stufoasă și secretă; gâștele sălbatice zboară deasupra râului, doar câțiva bâtlani întârzie pe malul râpos. Iarna zăpada acoperă din nou pământul; un tăietor de lemne merge încărcat cu legătura de vreascuri; acolo unde apa se unește cu nisipul, un pescar își acostează barca.

## Jing Hao[2]
(Cinci Dinastii)

▲Pentru a reda adevărata fizionomie a unui peisaj, trebuie să existe un acord între suflul vital și structura formală. Trebuie într-adevăr a ști să observi și să distingi multiplele elemente ce compun un peisaj. În ceea ce privește un munte, un vârf ascuțit formează un *feng* [pisc], un vârf aplatizat un *ding* [culme], un vârf rotunjit un *luan*, și un grup de munți, un *ling* [lanț]. O cavitate în versantul muntelui se numește *hsiu*. Un povârniș dinspre pisc se numește *ya*. Poala unui povârniș se numește *yan*. Un drum care trece prin inima muntelui creează o *gu* [vale]. Când

drumul ajunge într-o fundătură se formează o *yu* [văgăună]. Un curs de apă ce se strecoară prin albia unui torent se numește *qi*. Un fir de apă ce curge printre chei se numește *jian*. Să amintim că, dacă la partea lor superioară munții își au piscurile și culmile lor ce se disting unele de altele, la bază sunt legați între ei prin coline și văi, presărate cu păduri și izvoare. Rând pe rând vizibile și ascunse, acestea contribuie la a le varia tonalitățile și la a le sublinia distanțele.

## **Guo Xi**[3]
(dinastia Song)

▲Munții sunt lucruri mărețe. În configurația lor ei se înalță drept în sus sau se încovoaie, se întind maiestuos sau se ghemuiesc cu umilință. Ei pot apărea îndrăzneți și puternici sau grei și masivi, mândri și aroganți sau vii și plini de însuflețire sau, uneori, austeri și gravi. Anumiți munți au aerul că se privesc unii pe alții sau că se salută, înclinându-se reciproc. Sunt astfel situați încât par să aibă deasupra lor un acoperiș iar dedesubt un jilț, în fața lor un reazăm și înapoia lor un spătar. Își pot ridica privirile ca și pentru a contempla un spectacol în înălțimi; pot privi în jos ca și cum ar porunci. Acestea sunt înfățișările grandioase ale muntelui.

Apa este un lucru viu. Ea poate fi adâncă și secretă, calmă și lină. Când vastă ca un ocean, când îngustă și plină de meandre, ea poate oferi o aparență uleioasă și lucioasă sau spumoasă și clocotitoare. Ea se poate împărți în izvoare multiple sau angaja într-o goană prelungită, să irumpă în jeturi tumultuoase spre înalt sau să curgă la vale, în cascade, spre câmpie. Ea aduce fericire atât pescarilor cât și arborilor și ierburilor. Învăluită de cețuri și de nori, ea își dezvăluie cu atât mai mult farmecul; strălucind în soare pe fundul unei văi, ea va fi cu atât mai minunată. Acestea sunt aspectele vii ale apei.

Muntele are drept artere cursurile de apă, drept păr arborii și ierburile, iar ca expresie, cețurile și norii. Muntele datorează astfel viața sa apei, frumusețea sa arborilor și ierburilor, misterul său cețurilor și norilor, Apa, ea are drept chip muntele, chioșcurile și pavilioanele drept sprâncene și ochi; simpla prezență a unui pescar îi conferă spirit. Apa datorează astfel grația ei muntelui, chioșcurilor și pavilioanelor claritatea sa, iar pescarului în barca lui, aspectul ei indiferent și liber.

*

▲Munții au trei tipuri de distanță sau de perspectivă. Când spectatorul își înalță privirea dinspre poala unui munte către vârf, aceasta înseamnă *gao-yuan* [distanța sau perspectiva în înălțime]; când dinspre fața muntelui, spectatorul se bucură de o vedere plonjantă a munților din spate, aceasta înseamnă *shen-yuan* [distanța sau perspectiva în adâncime]; când de după un munte din apropiere, spectatorul își îndreaptă privirea pe orizontală spre munții îndepărtați, aceasta înseamnă *ping-yuan* [distanța sau perspectiva plană]. Într-o perspectivă în înălțime, tonalitățile peisajului sunt pure și clare; într-o perspectivă în adâncime ele pot fi grele și întunecate, într-o perspectivă plană ele pot fi deschise sau închise, după împrejurări. Liniile de forță ale unei perspective în înălțime sunt abrupte; structura perspectivei în adâncime se bazează pe supraetajarea straturilor; atmosfera unei perspective plane se remarcă prin caracterul său omogen, imperceptibil.

Cât despre figurile umane din sânul peisajului, ele sunt distincte, bine afirmate în cazul perspectivei în înălțime, ușor fragmentate și abia schițate în adâncime, simple și estompate în perspectiva plană.

Există trei raporturi de mărime înlăuntrul unui munte: muntele este mai mare decât arborele, iar arborele este mai mare decât omul. Un munte nu este mare, dacă nu este de mai multe zeci de ori mai mare decât un arbore. La fel, un arbore nu este mare dacă nu este de zeci de ori mai mare decât omul. La un arbore, ceea ce permite de a se stabili o comparație cu proporția omului este frunzișul iar la om, ceea ce îngăduie a se stabili o comparație cu proporția arborelui este mărimea capului. Căci, în general se ia volumul unui anumit număr de frunze ca echivalent al capului omenesc. Se instituie astfel raporturile corecte de mărime între munte, arbore și om.

Dacă vreți să dați înălțime unui munte faceți în așa fel încât el să nu se zărească integral. Va apărea cu atât mai înalt dacă va fi înconjurat de cețuri și de nori. Dacă vreți să dați impresia că apa curge în depărtare, faceți în așa fel încât să nu se ivească întregu-i curs. Ea se va vedea cu atât mai îndepărtată cu cât parcursul său va fi din loc în loc ascuns și parcă întrerupt. Când un munte este vizibil din toate părțile el va fi lipsit de acea prestanță trufașă ce îl caracterizează, e

ca și cum ai desena un mojar de pisat orezul! Când este reprezentată fără nici un obstacol, apa este lipsită de farmecul pe care i-l dau meandrele, ce diferență ar mai fi atunci între înfățișarea unei ei și a unei râme?

*

▲Când învățăm să desenăm flori, înfigem o tulpină înflorită într-o gaură adâncă și o privim de sus pentru a o putea percepe din toate părțile. Când învățăm să desenăm bambuși, într-o noapte cu lună, contemplăm umbra unui bambus reflectată pe zid, pentru a-i înțelege forma adevărată. Cel ce învață a picta peisaje nu trebuie să procedeze altfel. El trebuie să umble pe lângă munți și ape și să se lase în întregime pătruns de spiritul lor. Un peisaj adevărat, trebuie să-l privim de departe pentru a-i percepe liniile de forță, și de aproape, pentru a-i extrage substanța. Atmosfera norilor ce animă un peisaj [de munte] nu este aceeași, ci variază în funcție de anotimp: primăvara este dulce, îmbătătoare; vara densă, bogată; toamna, clară, diafană; iarnă, sumbră, insipidă. Pentru a o reda vie, trebuie înainte de toate a se reliefa mișcarea generală, fără a se simți nici cea mai mică urmă de efort. La fel din cauza cețurilor și pâclelor ce-l înconjoară, muntele are el însuși aspecte ce se schimbă în funcție de anotimp. Primăvara el este atrăgător, deschis, vara este verde, proaspăt, parcă îmbibat de apă, toamna el este conturat și clar, împodobit magnific; iarna este melancolic și șters, parcă abandonat somnului. Și în acest caz este necesar să restituim impresia de ansamblu și să ne ferim a ne împotmoli prea mult în descrierea detaliilor.

*

▲Printre temele legate de primăvară există: scene cu nori la începutul primăverii, rămășițe de zăpadă (la începutul primăverii); luminiș după topirea zăpezii (la începutul primăverii), luminiș după ploaie (la începutul primăverii) ploaie și ceață (la începutul primăverii), nori reci (la începutul primăverii), apus (la începutul primăverii), munte primăvara la răsăritul soarelui, nori de primăvară

înainte de ploaie, nori de primăvară ridicându-se din vale, jocuri de primăvară pe râu, vânt de primăvară înecat de ploaie, ploaie măruntă căzând pieziș în bătaia vântului, munte primăvara în plină lumină, nori de primăvară având imaginea unui cocor alb etc.

Pentru vară există următoarele teme: zi frumoasă vara, la munte, luminiș după ploaie (vara, la munte), vânt și ploaie (vara, la munte), plimbare în zori (vara, la munte), plimbare pe ploaie (vara, la munte), pădure adâncă (vara, la munte), stânci ciudate (vara, la munte), pini și stânci pe o distanță întinsă, plană, munți de vară după ploaie, nori groși înainte de ploaie, vânt brusc și ploaie rapidă sau vijelie și aversă, muntele după ploaie, vara, ploaie de vară ce alungă norii, torent năvălind dintr-o văgăună, zori cețoase vara, la munte, seară cu ceață (vara, la munte), trândăveală plăcută (vara, la munte), nori de vară în forma unor piscuri ciudate etc.

Pentru toamnă există: început de toamnă după ploaie, luminiș de toamnă la câmpie, munte de toamnă după ploaie, vânt de toamnă ce alungă ploaia, nori de toamnă ce coboară peste câmpuri, cețuri de toamnă ridicându-se din oale, vânt de toamnă înainte de ploaie, sau vântul de la apus aducând ploaie, ploaie ușoară în bătaia vântului de toamnă, sau ploaie bruscă adusă de vântul de apus, seară de toamnă cu ceață, amurg la munte toamna, soarele apunând la munte, toamna, seară de toamnă la câmpie, lumină pe apele îndepărtate, seară de toamnă într-o pădure rară, arbori și stânci într-un peisaj autumnal, stânci și pini într-un peisaj autumnal scenă de toamnă desfășurată pe o distanță întinsă, plană etc.

Pentru iarnă există: nori de iarnă ce anunță zăpada, zăpadă groasă în lumina palidă a iernii, zăpadă cu grindină în lumina palidă a iernii, zăpadă învârtejită de vânt, zăpadă pe râuri de munte, zăpadă în depărtare, pe râu, colibă la munte după ninsoare, adăpost de pescari pe ninsoare, acostarea bărcii pentru negoțul cu vin, traversarea zăpezii pentru negoțul cu vin, pârâu înzăpezit la câmpie, sau vântul și zăpada la câmpie, pin înzăpezit lângă un pârâu izolat, libație până la beție într-o colibă pe ninsoare, cântec închinat vinului într-un pavilion pe apă etc.

Cât despre zori, există: zori de primăvară sau de toamnă, zori pe ploaie sau sub zăpadă, culorile zorilor în ceață, zori în ceața de toamnă, zori în ceața de primăvară etc. Cât despre seară, există: asfințit de soare primăvara în

munți, asfințit de soare după ploaie, asfințit de soare pe urme de zăpadă, asfințit de soare în pădurea rară, razele apusului pe râul liniștit, apus de soare pe apele îndepărtate, ceața transparentă a serii la munte, călugăr revenind pe lângă râu la mănăstire, gospodar sosind seara în fața porții etc.

*

▲Profanii care ne văd luând penelul și desenând nu-și dau seama că a picta nu este un lucru ușor. Zhuang-zi vorbește de un pictor care, „cu veșmintele descheiate, se așeza cu picioarele încrucișate"[4]. Numai așa se poate înțelege adevăratul comportament al unui pictor. Într-adevăr acesta trebuie să mențină în el o totală disponibilitate precum și dorința fericită de a crea. Cum se spune: „Când ai sufletul liniștit și sincer, ești de la sine receptiv"; atunci diversele expresii ale oamenilor și multiplele aspecte ale lucrurilor se dezvăluie spiritului lui și se ivesc spontan de sub penelul său.

Gu Kai-zhi din dinastia Jin a pus să i se construiască un pavilion cu etaje drept atelier. Putem vedea aici semnul unui Înțelept cu o gândire elevată. Căci lipsită de bucuria unei perspective ample, gândirea și-ar pierde din vigoarea sa și s-ar bloca asupra detaliilor. Cum să mai ajungi atunci să pictezi natura reală a lucrurilor și sentimentele profunde ale oamenilor?

Imaginați-vă un meșter rafinat și dibaci care vrea să facă un *qin* [lăută]. El găsește un eleococa solitar ce crește pe muntele Yi-yong. Când arborele este încă în pământ, iar crengile și frunzele sale netăiate, meșterul nostru, pe de-a-ntregul pătruns de arta sa, vede apărându-i clar în fața ochilor *qin*-ul desăvârșit al maeștrului Lei[5]. În schimb, dacă este vorba de un om trist și obosit, stângaci și morocănos, el va privi năuc la dălțile sale ascuțite și la cuțitele tăioase fără a ști de unde să înceapă. Cum să speri ca un asemenea om să poată tăia din lemnul pe jumătate ars o lăută în stare să emită cele cinci note ale gamei și să le facă să răsune la unison cu briza vântului și susurul apei?

După o părere mai veche, un poem este o pictură invizibilă, iar o pictură este un poem vizibil. Teoreticienii esteticii au dizertat mult despre aceasta; la rândul meu, eu îmi însușesc acest mod de a vedea. Adesea în zilele mele de odihnă, citesc poeme din timpul dinastiilor Jin și Tang.

Aflu acolo versuri frumoase ce exprimă lucruri pe care omul le poartă în forul său interior sau care descriu spectacole ce i se oferă ochilor. Și totuși eu n-aș ști să le gust întreaga savoare dacă n-aș sta liniștit, așezat în fața unei ferestre luminoase și a unei mese curate, dacă n-aș fi ars mai înainte un bețigaș de tămâie pentru a alunga din spiritul meu toate grijile. Ceea ce tocmai afirm este valabil deopotrivă și pentru propria mea pictură. Numai după ce totul s-a maturizat în mine, iar spiritul și mâna își răspund fără greș, numai atunci pot să încep un tablou. Atunci găsesc adevărata măsură pentru fiecare din gesturile mele și nu-mi lipsește niciodată în timpul execuției.

Pictorii de azi se lasă purtați de sentimente și își termină operele în grabă.

Eu, Si[6], am notat versurile sau poemele Celor vechi pe care răposatul meu tată îndrăgea să le recite. Ele exprimau în ochii săi gânduri unice ce puteau servi drept teme pentru pictură. Pe de altă parte, eu însămi am adunat și alte poeme pe care defunctul meu părinte le-ai fi considerat de asemenea ca putând să-i inspire pe pictori.

Le consemnez după cum urmează:

*Yang Shi-guo,* „Contemplând Muntele Fecioara“

Pe vârful Muntelui Fecioara, zăpada primăverii s-a topit.
Pe marginea drumului, caișilor le-au dat fragede mlădițe.
Inima mea râvnește să plece. Când oare? Nu știu.
Încărcată de părerea mea de rău, trăsura dă ocol podului rustic.

*Zhang-sun Ze-fu,* „Făcând o vizită unui prieten la munte“

Căutându-mi singur adăpost la munte, mă opresc, pornesc iar mai de parte.
Colibele acoperite cu paie se succed strâmbe îndărătul acelor de pini
Poarta-i încă închisă, stăpânul casei îmi aude deja glasul...
Aproape de gradul din mărăcinișuri, peste straturile se legume, zboară un fluture galben.

*Du Gong*

Fratele meu a plecat spre sud, când va reveni oare?
Mi-l imaginez rătăcind printre Cele Trei Râuri și Cele Cinci Lanțuri.
Eu contemplu singur, în fața porții lui Heng, ploaia de toamnă.
Un corb zgribulit își ia zborul; soarele apune pe după munți.

*Anonim*

Odată pescuitul terminat, îmi acostez
barca solitară printre trestii,
Deschid un nou ulcior de vin,
scot peștele din frunzele ce-l înfășoară.
De când pe râurile Jiang
și Ji am devenit pescar,
Mai mult de douăzeci de ani s-au scurs,
fără ca mâinile mele să se fi împreunat pentru a saluta pe cineva!

*Du Fu*

La nord, ca și la sud de casă, ploaie de primăvară.
În fiecare zi mă încântă sosirea pescărușilor.

*Lu Xue-shi*

Trecând râul, catârul meu cel șchiop își ciulește cele două urechi.
Ferindu-se de vânt, servitorul meu cel slăbănog strânge din umeri.

*Wang Wei*

Să mergi până la locul unde își are izvorul râul,
Și așezat, să aștepți să se ridice norii.

*Wang Jie-fu*

Luna a șasea; sprijinindu-mă de un baston,
înaintez pe un drumeag pietros.
La mijlocul unui loc umbrit, chiar la amiază,
Aud susurul pârâului.

*Wei Ye*

Plescăit de vâslă când barca părăsește malul;
Pe oglinda apei, reflectarea orașului face loc celei a muntelui.

*Du Fu*

Departe în zare, apa fluviului, limpede, se unește cu cerul,
Solitar, pe jumătate ascuns, orașul se pierde în ceață.

*Li Hsu-cun*

Câinele doarme pe pământ la umbra florilor;
În răpăitul ploii, vaca paște pe colină.

*Xia-gu Shu-jian*

Bambuși involți stropesc un rest de ploaie;
Piscul înalt, reține ultima rază a asfințitului.

*Yao He*

Cer în depărtare: gâsca sălbatică ce se apropie pare minusculă,
Fluviu imens: barca ce se pierde în zare, tot mai solitară.

*Qian Wei-yan*

Zăpada întârzie să cadă,
Norii apasă deja asupra pământului;
Cântecul toamnei încă răsună,
Iată că gâștele sălbatice se risipesc pe cer.

*Wei Ying-wu*

Seara aduce ploaia, râul este în creștere.
La debarcaderul pustiu, o luntre este luată de curent...

În picioare, de pe mal eu te zăresc înaintând dincolo, spre apele îndepărtate;
Așezat, singur, tu ești tot mai departe în barca-ți solitară.

## Qian Wen-shi
(dinastia Song)

▲Este la îndemână să pictezi un munte pe timp frumos sau pe ploaie. Altfel, mai greu este să sesizezi această stare între a fi și a nu fi, când timpul frumos este pe cale a ceda ploii, sau invers, când ploaia stă pentru a face loc timpului frumos. Sau mai mult când, îmbăiate de cețuri matinale sau de aburii amurgului, lucrurile se afundă în penumbră încă distincte dar încununate deja de un halou invizibil ce le unește pe toate.

## Wang Lu[7]
(dinastia Yuan)

▲Desigur pictura are scopul de a reprezenta *xing* [aparența formală a lucrurilor] dar preeminența trebuie să-i revină lui *yi* [idee, dorință, intenție, conștiință activă, viziune exactă]; când acestea din urmă lipsesc, putem califica o operă drept informă. Pe de altă parte *yi* nu se incarnează decât prin formă, dacă aceasta e neglijată cum să-l regăsim pe *yi*? Din această cauză, atunci când am obținut forma exactă, *yi* se răspândește de la sine. Dacă forma lipsește chiar și aceasta face parte din operă! Oricum un pictor care pictează lucrurile caută asemănarea, cum și-ar permite să ignore aspectul lor real? Oare Cei Vechi, care se bucurau de o reputație universală și-au cucerit-o bâjbâind singuri în întuneric? Ori, dintre cei care azi se străduiesc a copia modelele trecutului, cei mai mulți consideră că e de ajuns să cunoști aceste rulouri de hârtie sau mătase și nu merg mai departe. Este de la sine înțeles că, cu cât se îndepărtează de modelul real, cu atât mai mult ei se rătăcesc. Operele lor nu mai receptează deloc *xing* și cu atât mai puțin *yi*.

În ceea ce privește prezenta operă, presupunând că n-aș

fi resimțit forma Muntelui Hua, aș fi fost eu în stare să o redau? Am desenat Muntele Hua după ce l-am contemplat; dar *yi* nu-și găsise încă întreaga sa plenitudine. A trebuit să pun de-o parte tabloul. Totuși acesta îmi absorbea gândurile, fie că stăteam liniștit acasă sau rătăceam pe drumuri, fie în pat sau la masă, ocupat cu treburi până peste cap sau cufundat în muzică, în timpul unei petreceri sau al creării unei bucăți literare. Or, într-o zi pe când trândăveam, am auzit trecând prin fața porții mele o orchestră cu tobe și instrumente de suflat care șoca prin accentul ei autentic. Cuprins de o puternică emoție am exclamat: „În sfârșit, am găsit!". Îmi reluai schița mea veche și am reînceput lucrul. Am înțeles în acel moment că metoda [sau legea] se afla în însăși Muntele Hua până la punctul în care eu voi uita complet ceea ce în mod obișnuit numim reguli de școală. Acestea nu-și trag oare prestigiul de la vechii maeștrii care erau și ei tot oameni? Or, dacă ele nu se referă decât la oameni, nu sunt și eu unul dintre ei?

Dacă luăm drept model operele trecutului, aceasta se numește Normă; și pentru că este Normă o urmăm în toate împrejurările. Cum să ne împăcăm cu un asemenea conformism? Când trebuie s-o urmezi o urmezi, și aceasta este conform. Când trebuie s-o încalci, o încalci și, în felul ei și aceasta este un conformism. Oare de ce încălcarea nu ar fi și ea conformă? Când realul îmbie la o abatere, când *li* [principiul sau structura internă a lucrurilor] îmi dictează să mă abat, atunci eu mă abat. Cu toate că sunt eu cel care o face, nu este de fapt însuși *li* cel care se abate? În schimb, când realul îmbie la conformism și când *li* îmi dictează să mă conformez, atunci eu mă conformez. Oare aceasta faptă nu ține decât de mine? Nu, este însuși *li* cel care se conformează, iată totul! Se va spune că eu am o normă? Și totuși nu mă simt în nici un fel cantonat în cutare sau cutare tehnică. Se va spune că eu nu am nici o normă? Și totuși nu mă îndepărtez cu adevărat de modelele create de Cei Vechi. Așa încât eu sunt pe deplin liber între Normă și Fără-de-Normă!

Munții sunt cu atât mai mult de o varietate extremă. Lista ce urmează le descrie diferitele tipuri:

*song* - masiv proeminent, imens și impunător
*cen* - vârf înalt, arid dar semeț
*luan* - lanț sinuos cu creste ascuțite

*hu* - spinări domoale de munți, înșiruite uniform
*qiao* - muchii ascuțite cu vârfuri înalte
*wei* - înălțimi sublime, infinite și nenumărate
*mi* - refugii secrete, în formă de sanctuare
*qin* - prăpăstii deschise de o parte și de alta a versanților
*jie* - scobituri noduroase, cu muchii înalte
*xian* - culmi ca o oală, bombate la vârf
*ya* - faleze povârnite ce întrerup versanții
*yan* - vârfuri amețitoare, cu povârnișuri fără fund
*feng* - vârf suprem, ca o eflorescență

Acestea sunt pentru munte trăsăturile tipice ale permanenței, dar când aspectele muntelui nu se prezintă neapărat cu aceste trăsături, se poate spune că există o schimbare, ce se înfăptuiește pornind de la permanență. Cât despre munții care nu se aseamănă cu nimic și care scapă clasificărilor, ei arată că schimbarea, la rândul ei, zămislește metamorfoze. Dacă schimbarea, ea însăși, poate comporta metamorfoza, pentru ce ar trebui ca eu să mă limitez la stricta observare a permanenței? Așa încât nu m-am putut împiedica să alung unele practici vechi și să adopt altele noi. În pofida acestui fapt nu ajungeam încă dincolo de simpla asemănare formală și, fiind vorba de cea mai deplină eflorescență divină, nu puteam încă să ajung la ea numai prin intermediul uneltelor de atelier. Dându-mi seama, am revenit pas cu pas pe urmele avântului meu și m-am trezit progresiv la conștiința propriei mele creativități și nu mi-am mai holbat cu neliniște ochii pe urmele maeștrilor. Când „casa“ este goală, spiritul se liniștește; păstrăm tăcerea pentru a ne acorda cu el. Atunci irumpe *yi*, pe care n-am ști a-l exprima în cuvinte. Cum de voi fi îndrăznit eu, deliberat, să întorc spatele înaintașilor mei? Pur și simplu pentru că nu am putut face altfel. Lumea își găsește plăcerea în obișnuit și nu are nici un gust pentru neobișnuit. La fel, oamenilor cărora li se va întâmpla să-mi vadă opera o vor socoti extravagantă din punctul de vedere al tuturor regulilor admise. Ei m-ar întreba cu stupefacție cine mi-a fost maestrul. Și eu le-aș replica în acești termeni: „Mi-am luat drept maestru spiritul, spiritul meu și-a luat drept maestru ochiul meu și ochiul meu și-a luat drept maestru Muntele Hua“.

**Shi Tao**[8]
(dinastia Qing)

▲Dacă Muntelui i-ar lipsi menirea, mărimea lumii n-ar fi exprimată; dacă Apei i-ar lipsi menirea, măreția lumii n-ar fi exprimată. Într-adevăr, trebuie ca Muntele să poarte Apa pentru a se revela *chou-liu* [curgerea universală]; și ca Apa să poarte Muntele pentru a se revela *huan-bao* [îmbrățișarea universală]. Fără această acțiune reciprocă a Muntelui și a Apei nu s-ar manifesta principiul universal al curgerii și al îmbrățișării. Absența manifestării acestora din urmă este un semn că stăpânirea artei și a vieții (a Penelului și a Tușului) nu sunt corect însușite. În măsura în care stăpânirea artei și viața își exercită pe deplin puterea lor, curgerea și îmbrățișarea universală își regăsesc calea lor de origine. Prin această cale de origine se poate în sfârșit împlini menirea Peisajului.

Pentru un peisaj în rulou vertical, tradiția propune împărțirea în trei planuri, cel de jos pentru sol, cel de mijloc pentru arbori și cel de sus, pentru munte. În fața unui tablou împărțit într-un mod atât de evident, cum va putea privitorul să se bucure de o adevărată perspectivă? Dacă se urmează mecanic această metodă a celor trei planuri, nu se obține de fapt decât un rezultat apropiat de cel al unei plăci gravate.

Împărțirea unui tablou în două secțiuni constă în a plasa scena în partea de jos și muntele în cea de sus, iar convenția cere ca să se adauge nori la mijloc pentru a marca mai bine separarea celor două secțiuni.

De fapt este important ca cele trei părți ale compoziției să fie traversate de un singur suflu. Să evităm deci a ne lăsa împiedicați de aceste reguli ale celor trei planuri sau două secțiuni și să începem hotărât tabloul în așa fel încât forța trăsăturilor de penel să se manifeste plenar. Evoluând acolo, în inima a mii de vârfuri sau a zece mii de văi, nu vom cădea nicicum în platitudine.

*

▲Ca și un leu înfuriat ce se agață de o stâncă, sau un cal însetat ce se grăbește spre izvor, sau o furtună iminentă

încărcată de nori clocotitori, iată-mă în afara realității, în afara acestei lumi, suspendat, eliberat... Tot ceea ce este conținut în aceste linii trasate-emoțiile și dorințele mele ce disprețuiesc tradiția îi va face pe cunoscători să ridice din umeri. Ei vor exclama: „Bine, dar aceasta nu seamănă cu nimic!“ [9]

*

▲Eu vorbesc cu mâna mea, tu asculți cu ochii tăi: nu-i este dat vulgului să cunoască acest schimb subtil. Tu desigur gândești la fel, nu-i așa?

*

▲Pe când pictam acest tablou, deveneam, pe măsură ce lucram, fluviu primăvăratic. Florile fluviului se deschideau după voința mâinilor mele; apele fluviului curgeau după ritmul ființei mele. În pavilionul ce domină pe înălțime fluviul, eu, cu tabloul răsucit în mână, strig numele lui Zi-mei[10]. La strigătele mele amestecate cu râsete, se adună deodată valuri de nori. Desfășurând din nou tabloul, eu mă afund în viziunea divinului.

*

▲Fără păr, fără tichie, eu nu mai am nici un loc unde să fug din astă lume. Devin omul din tablou cu undița în mână, în mijlocul apei și al stufărișului. Acolo unde, nemărginite, cerul și pământul sunt una.

## Tang Dai
(dinastia Qing)

▲Norii se nasc din măruntaiele muntelui. Din această cauză stâncile [dintr-o vale] se numesc rădăcinile norilor. Într-adevăr, apa și suflul ce dau naștere norilor se amestecă în jurul stâncilor. Prima stare a norilor este *lan* [abur ce urcă]. Dacă *lan* nu se risipește atunci el formează

*yan* [ceața]. Acumulându-se, yan devine *yun* [nor]. Norii plutesc în înălțimi fără a avea un loc fix. Prin aspectele lor schimbătoare ei exprimă atmosfera caracteristică fiecărui anotimp. Norii de primăvară sunt sprințari, nepăsători, în largul lor. Norii de vară sunt groși, denși, bine conturați. Norii de toamnă sunt puri și clari, purtați de vânt. Norii de iarnă sunt triști și sumbri, plini de mister. În pictură este cazul a se face distincția între nori și cețuri. În ceea ce privește norii, se pot desluși nori staționari, nori în mișcare, nori crepusculari etc. Pentru cețuri există o deosebire între cețurile ușoare, cețurile de dimineață, cețurile de seară etc. Starea cea mai diafană a ceții se numește *ai*; *ai* încununează piscurile și înălțimile în depărtare. Starea cea mai concentrată a ceței se numește *wu*; *wu* face ca toate lucrurile să devină vagi și insesizabile. Nori și cețuri, *ai* și *wu* atunci când sunt luminate de razele soarelui, dau mii de reflexe scânteietoare; aceasta se numește *xia*. *Xia* întruchipează lumina ce răsare sau ce apune. În *Shan-shui lun*, Wang Wei[11] spunea că norii nu trebuie desenați într-o manieră împietrită, ca și cum ar fi vorba de iască. Or, chiar aceasta este greșeala pe care o fac mulți dintre pictorii de azi. Ei mai comit și eroarea de a camufla structurile slabe din peisajele lor prin nori semănați la tot pasul. Rolul norilor n-ar trebui redus la această folosire nedemnă. Adevărații nori sunt redați acolo unde sunt pentru a face peisajul mai profund, mai îndepărtat; ei sunt aceia care, antrenând munte și apă, în devenirea lor, conferă peisajului aura sa. Pentru a reuși reprezentarea norilor, secretul constă în penelul-tuș. Penelul trebuie mânuit într-o manieră extrem de rapidă și ușoară. Trebuie ca efectele tușului să fie variate, când uscate, când umede. Tușul este „diluat" pentru a reda „piciorul" norilor, ce se estompează puțin câte puțin fără a lăsa urme. Tușul este „frecat" pentru a reda „capul" norilor ce par că, în același timp, înghit și scuipă. Liniile trasate să fie în stare să cuprindă toate formele de nori, de la cei ce se opresc deasupra unei văi ca pentru a o înghiți la cei ce plutesc spre un pisc îndepărtat ca pentru a-l îmbrățișa[12] .

## Zhiang He
(dinastia Qing)

▲Farmecul Plinului nu se revelează decât prin Vid. Cât despre calitatea unui tablou, trei zecimi constă în

distribuirea potrivită a Cerului și a Pământului și șapte zecimi în prezența discontinuă a aburilor și ceturilor.

*

▲Într-un peisaj în care tronează ca un stăpân, muntele este cel ce întruchipează Plinul iar apa, Vidul. În schimb într-un tablou reprezentând un sat pe malul apei, devenind elementul principal, apa întruchipează de această dată Plinul; malurile celuilalt țărm, plate sau în pantă, întruchipând Vidul. Cu cât malurile par a fi mai îndepărtate, parcă estompate, cu atât mai mult se impune prezența apei în toată amploarea sa. Țărmurile trebuie să delimiteze tot atât de discret apa precum norii, luna.

*

▲Muntele participă la răsăritul soarelui la est și la apusul soarelui la vest. Pentru a reprezenta o scenă de amurg, dacă muntele ocupă o poziție frontală, se impune ca privirea pictorului să înconjoare muntele și să perceapă și soarele ce apune în spatele lui, căci fața muntelui, în partea sa superioară, nu este luminată de razele asfințitului. Este suficient ca în locurile apropiate de flancul muntelui să sugerăm cu laviu tonalitățile multiple pe care le oferă soarele ce apune. În același fel se poate proceda și pentru o scenă cu auroră.

## Wang Yuan-qi[13]
(dinastia Qing)

▲În ceea ce privește problema compoziției, iată câteva noțiuni de bază. Creșterea internă a unui peisaj ține de „arterele dragonului"[14] care o structurează. Mișcarea „dragonului" poate fi dreaptă sau oblică, continuă sau discontinuă, vizibilă sau invizibilă. În afară de „arterele dragonului" trebuie să insistăm asupra lui *kai-he* [deschidere-închidere] ce are drept corespondent, de sus în josul tabloului, raportul de contrast dintre diversele grupuri de elemente ce formează un peisaj, de exemplu între vârful principal și cele secundare, între nori și

întinderile de apă. Urmărind configurația peisajului, pretutindeni în tablou masivul să se opună măruntului iar elementele îmbinate celor separate. Cât despre *qi-fu* [urcare-coborâre], ea privește secvența ritmică a unui peisaj, secvență ce leagă apropiatul de îndepărtat și care asigură raportul de coerență în chiar interiorul aceleiași figuri (al unui munte, spre exemplu), între față și spate, cap și picior etc. A fixa „arterele dragonului" fără a te preocupa de *kai-he* și *qi-fu* înseamnă să creezi un spațiu arbitrar și prea liber. Invers este necesar ca acele *kai-he* și *qi-fu* să se sprijine pe „arterele dragonului", în caz contrar ele vor porni în toate sensurile, precum copiii lipsiți de mama lor. Grație unei organizări riguroase, bazate pe aceste raporturi de contrast și coerență, în pofida mișcărilor lui multiple, dragonul ce evoluează în sânul peisajului nu-și va pierde niciodată unitatea ca și corp viu.

## Shen Zong-qian[15]
(dinastia Qing)

▲Asemeni tuturor ființelor vii care se supun mișcării universale a deschiderii și a închiderii pictura își întemeiază una din legile compoziției pe opoziția dintre *kai-he* [deschidere-închidere]. Spre exemplu, într-un rulou vertical, deschiderea este partea inferioară, de unde se începe un tablou; închiderea este partea superioară unde se termină un tablou. Unde începe, acolo desenăm stânci și copaci, plasam ici o casă, colo un pod, mai departe un izvor sau un drum. Toate aceste elemente în devenirea lor compun o scenă în plină expansiune de unde și ideea de deschidere. Dar în partea superioară este vorba de a termina, de a desăvârși tot ceea ce urcă de jos în sus (munți, cețuri etc.) sau de ceea ce tinde spre depărtare (plaje, ostroave etc.) de unde și ideea de închidere. Pentru a ilustra această noțiune de închidere-deschidere putem folosi chiar o imagine temporală, comparând părțile unui tablou cu diferite anotimpuri. Astfel, partea inferioară a unui tablou corespunde primăverii când natura se trezește și se dezvoltă; partea de mijloc verii, când natura înflorește și se maturizează; și partea superioară toamnei și iernii, când natura se adună și se odihnește în vederea reînnoirii. Să

amintim că, în interiorul unui anotimp chiar, există luna (astrul lunii) cu creșterea și descreșterea sa, există ziua cu perioada sa diurnă și nocturnă. Și toate lucrurile prin respirația și pulsația lor întruchipează în orice moment această lege a deschiderii-închiderii. Într-un tablou, și cel mai mic arbore și cea mai mică stâncă trebuie să facă același lucru.[16]

*

▲În zilele noastre cel ce știe bine a trasa linii cu rigla, linii drepte sau oblice, calculate aproape la milimetru, este considerat expert în *jie-hua* [pictura executată cu rigla][17]. Or, această pictură cere o artă cu mult mai subtilă. Ca și într-un tablou de mari dimensiuni reprezentând un personaj, unde se recomandă a se evita și cea mai mică linie trasată cu rigla, într-un tablou ce reprezintă clădiri sau instrumente, va fi bine a se trasa mai întâi linii drepte cu rigla, cu un penel puțin înmuiat în tuș și a se desena apoi, după aceste linii trasate în prealabil, cu un penel foarte îmbibat. Trebuie să desenăm cu o mișcare sigură din încheietura mâinii, puțin în felul caligrafiei stilului *zhuan*[18] ce păstrează savoarea antică și ce dă viață chiar și formelor celor mai inerte. Astfel, aceasta n-ar mai fi pictură (sau artă a trăsăturii de penel)[19]! „Pavilion în inima Muntelui Nemuritorilor" al lui Guo Zhong-shu[20] este un model de *jie-hua*. Dar dacă pictorul s-ar fi servit numai de riglă, tabloul său n-ar mai fi fost decât o placă gravată. Așa încât vegheați ca instrumentele și clădirile reprezentate să aibă o prezență sobră și elegantă (capabilă a se integra într-un ansamblu) și să nu le încărcați prea mult cu detalii pretențioase și artificiale. Cu siguranță, farmecul unei picturi executate cu rigla rezidă în posibilitatea de a insera edificii omenești în sânul unui peisaj cu arbori încâlciți și stânci suprapuse. Dar contrastul între formele geometrice și elementele naturale trebuie să se bazeze nu atât pe hiatus cât pe simbioză. Această simbioză este asigurată de însăși arta liniei. Trăsăturile pot fi diferite, dar toate trebuie „să decurgă" din penel, adică din mâna și inima artistului. Se știe cât de riguroasă este metoda penelului atunci când este vorba de a se desena cutele veșmântului într-un tablou cu personaje sau

de a desena arborii și stâncile într-un tablou de peisaj. Pentru ce am renunța la această rigoare când am trasa linii drepte?

*

▲În pictura cu personaje, peisajul sau scena ce servește drept fundal poate fi „densă“ sau „aerată“. În stilul „aerat“, atenția trebuie să precumpănească asupra dispunerii judicioase a elementelor: punem aici câțiva arbori sau stânci, dincolo o tufă de ierburi sau de flori. Din prezența lor discretă urmează a se degaja o ambianță senină și o savoare delicată, fără a se resimți vreo impresie de monotonie și delăsare. Ceea ce primează în acest stil este concizia: cel mai mic delușor sau grotă, cel mai mic scaun sau măsuță să fie impregnate de un spirit purificat ce inspiră privitorului gânduri elevate. În schimb în stilul „dens“, dimpotrivă, tabloul este populat de elemente multiple ce se amestecă sau își răspund. Important este că în mijlocul meandrelor încâlcite se poate percepe o structură organică și că în sânul prezenței celei mai compacte respiră totuși dezinvoltura. În caz contrar, peisajul ar semăna cu ierburile sălbatice ce au crescut în dezordine sau cu o grămadă de vreascuri prost rânduite!

Să avem în tablou grija de a crea adâncimea. Compoziția să cuprindă cel puțin trei planuri. Dacă primul plan este structurat pe orizontală (de exemplu, un șir de arbori) este bine ca cel de-al doilea plan să fie structurat pe verticală (de exemplu locuințele, cu streșinile și balustradele lor) iar cel de-al treilea plan să revină la structurarea pe orizontală (de exemplu un spațiu estompat, animat de stânci și plante). Pentru a zămisli o impresie de adevărată adâncime, dincolo de aceste structuri contrastante, pictorul trebuie să știe să folosească toate nuanțele pe care le oferă arta penelului. Pornind de la suprafața plană a hârtiei sau a mătăsii trebuie trasate figurile gradat în așa fel încât cel de-al doilea plan să pară ca emană din primul plan iar cel de-al treilea din cel de-al doilea. Numai astfel spectatorul va fi cucerit, incitat să pătrundă în tablou urmând drumuri, în același timp, sinuoase și ordonate. În interiorul fiecărui plan este nevoie să se suscite contraste interne repartizate adecvat, între închis și deschis, conturat și estompat etc. Cu atât mai

mult nu vom uita să menajăm, în cursul execuției tabloului, vidurile intermediare, sub formă de nori sau cursuri de apă, pentru a ușura circulația suflului. În legătură cu componentele unui peisaj, să amintim câteva reguli elementare: dacă o pădure poate fi redată în întregime, o locuință trebuie să rămână jumătate ascunsă; dacă o întindere de apă poate să fie fără limite, un teren plat nu s-ar putea întinde prea mult fără a deveni monoton; un curs de apă trebuie să dea impresia că are un izvor, iar un drum trebuie să pară că duce undeva. În rezumat, efectul de adâncime se obține, în mod cert, prin contrastul nuanțelor, dar înainte de toate prin judicioasa dispunere a elementelor de pictat. Acestea, deși se organizează în grupuri structurate, nu sunt mai puțin distincte unele de altele. Ansamblul compoziției va șoca privitorul prin complexitatea, prin abundența și bogăția sa inepuizabilă, lăsându-i în întregime acestuia plăcerea de a gusta combinațiile savante ale fiecărei suprafețe în parte.

*

▲Nimic nu e mai variat sub soare decât chipul uman. Nu numai că există o diferență între un chip tânăr, suplu și un chip îmbătrânit, ridat; dar pentru figura aceleiași persoane, există o schimbare de aspect în funcție de moment și de umoare. Întrucât fiecare persoană este animată de un spirit care-i este propriu, iar arta portretului constă în a capta spiritul personajului[21], nu se poate propune o metodă unică pentru a reprezenta un chip. Putem totuși, în ce privește tipurile de chipuri, să relevăm câteva distincții de bază. Distincție de configurație: lung, scurt, larg, îngust etc.; distincție de relief: proeminent, plat, tranșant, rotunjit etc.; distincție de culoare: gri, galben, roșu, alb etc.; distincție de epidermă: întins, relaxat, grosolan, fin etc. De altfel, atunci când un chip prezintă o față largă, cele două laturi ale sale par mai înguste; invers, un chip care arată mai mult cele două laturi are desigur o față mai redusă. În ceea ce privește structura unui chip, între cerul său (craniul) și pământul său (maxilarul)[22] tradiția vorbește de „trei straturi suprapuse și cinci puncte orizontale“. Cele trei straturi suprapuse se prezintă astfel: stratul superior de la vârful frunții până la sprâncene, stratul median de la

sprâncene până la vârful nasului, și stratul inferior de la nas la maxilar. Cât despre cele cinci puncte orizontale, este vorba de axa orizontală măreață de cele două urechi, cei doi ochi și punctul central. Pentru distanța între cele cinci puncte, trebuie să ținem seama de faptul amintit mai sus, că proporția variază după lățimea feței. Pictorul este chemat să acorde o atenție deosebită asupra spațiului dintre ureche și pomet. În sfârșit, să semnalăm că tradiția propune o serie de ideograme pentru a figura unele forme tipice ale capului omenesc. Astfel ideograma 由 pentru un cap îngust în înălțime și lat la bază; ideograma 甲 pentru un cap lat în înălțime și ascuțit la bază; ideograma 田 pentru un cap pătrat; ideograma 申 pentru un cap lat la mijloc și îngust de sus în jos; ideograma 用 pentru un cap plat la creștet și lat în jos; ideograma 白 pentru un cap pătrat la bază și țuguiat în sus; ideograma 目 pentru un cap alungit; ideograma 四 pentru un cap scurt. Fiind vorba de o figură fără mari reliefuri, pictorul trebuie să înceapă prin trăsături desenate ușor cu pensula, apoi, cu răbdare, va evidenția detaliile semnificative dictate de o lungă observație.

## Zheng Ji[23]
(dinastia Qing)

▲Stâncile constituie osatura muntelui, iar izvoarele vinele stâncilor. Fără os, o ființă din carne nu s-ar putea menține; lipsită de sângele care să-i curgă prin vine, ea nu ar putea continua să mai trăiască. Cei Vechi făceau mult caz de reprezentarea izvoarelor și a căderilor de apă într-un peisaj. Suspendate la înălțime sau căzând în cascade, întrerupte de nori sau divizate în mai multe brațe, izvoarele pe care ei le pictau îmbrățișau strâns formele muntelui și ale stâncilor. Când aparente, când ascunse, ele nu-și pierdeau niciodată calitățile de relief și adâncime. „Cinci zile pentru a desena un curs de apă"[24], aceasta nu este o expresie zadarnică. Pentru ca un izvor să dea impresia de culoare, de respirație, se impune ca el să nu fie reprezentat printr-o linie continuă. Îl putem împărți în două, trei sau chiar patru segmente sau secțiuni. Important este ca aceste secțiuni să fie lipsite de uniformitate și monotonie, ca ele să se lege și să-și răspundă între ele, ca și cum ar fi desenate dintr-o singură trăsătură.

*

▲Pentru a determina, într-un tablou, înălțimea unui personaj (în mijlocul unui peisaj), se ia lungimea capului său ca unitate de măsură. Tradiția propune următoarea proporție: înălțimea unui personaj este de șapte ori lungimea capului său dacă stă în picioare; de cinci ori lungimea capului dacă este așezat; și de trei ori lungimea capului său dacă stă ghemuit. (La rândul său înălțimea personajului va servi ca unitate de măsură pentru celelalte figuri care compun peisajul.) Avem aici, desigur, doar o regulă generală. Se cuvine să sesizăm măsura exactă ținând cont de forma capului, lungă sau scurtă, largă sau îngustă. Prin aceasta grijă de a respecta scrupulos proporția, arta de a desena personajele se înrudește într-o oarecare măsură cu pictura denumită cu rigla. Există totuși o diferență între cele două discipline. În timp ce pictura cu rigla poate să înglobeze tot ceea ce există sub cer: arbori și stânci, locuințe și construcții, vehicule sau animale, mobile și instrumente, arta de a desena personaje nu se aplică decât corpului uman, care este de o mare complexitate. Pictorul va trebui să stăpânească diferitele elemente care sunt figurarea capului cu ochi și urechi, linia nasului, a gurii, a sprâncenelor și a bărbii, volumul pieptului, al spatelui și al membrelor; poziția corpului: în picioare sau așezat, în mers sau în repaus etc. Să subliniem importanța ochilor prin care transpare spiritul unui personaj. Numai în funcție de sentimentul care animă un personaj și de direcția privirii sale, pictorul va fixa amplasarea ochilor - dacă este adevărat că, în general, după cum capul este întors spre stânga sau dreapta și ochiul se găsește la stânga sau la dreapta. Dar omul nu este o ființă inertă. Într-un peisaj, el este pe cale fie de a se plimba în căutarea unui vers frumos, fie de a contempla, așezat, vreo scenă inefabilă. Corpul său este acolo, într-un loc precis, dar spiritul său îmbrățișează peisajul dându-i ocol. Privirea sa, primind impactul peisajului, devine însăși privirea peisajului. Va fi permis atunci pictorului de a sugera această stare de comuniune vie și totală desenând un ochi în mod expres la dreapta pe un chip întors spre stânga, sau, invers, pe un chip întors la dreapta, un ochi la stânga[25].

## Jin Shao-cheng
(dinastia Qing)

▲La om, toate expresiile de bucurie, de furie, de tristețe sau de mulțumire se reflectă pe chip. La munte, prin nori sunt puse în evidență capriciile atât de schimbătoare ale timpului.

*

▲Atunci când se inserează personaje într-un peisaj, trăsăturile folosite pentru a desena aceste personaje trebuie să fie în acord cu cele folosite pentru a desena munți, stânci, arbori, plante etc. În cazul în care peisajul este de stil *kong-hpi* [minuțios și aplicat] personajele trebuie să fie în același stil. Să nu fie desenați doar până la barbă, până la sprâncene, până la brâu sau baston. În schimb dacă peisajul este de stil *xie-yi* de inspirație liberă este suficient de a se sugera prezența personajelor prin intermediul a câtorva trăsături modulate de penel, căci este vorba aici nu de a le descrie corpul, ci de a transmite spiritul lor în comuniune cu peisajul.

## Qian Du
(dinastia Qing)

▲În reprezentarea personajelor într-un peisaj, pictorul Zhao Wu-xing[26] atinge desăvârșirea. Tehnica sa își avea obârșia în acea folosită de pictorii Tang. Chiar în tablourile de mici dimensiuni, personajele își au ochii și sprâncenele lor clar desenate. Chiar și pliurile veșmintelor lor sunt desenate cu linii tot atât de fine ca și firul de păianjen. Aceste mici detalii contribuie la crearea unei impresii de acută intensitate. Pictorul Tang Liu-ru se inspiră din pictorii Song. Pentru a desena pliurile robelor pe care le poartă personajele, el folosește linii clare și continui. Rezultatul îi este tot atât de desăvârșit. Important în orice caz este că desenul veșmintelor este simplu și că evidențiază spiritul elevat al personajelor. Cât despre tablourile în care personajele sunt de dimensiuni mari, este bine să luăm ca model stilul arhaic al figurilor gravate pe piatra templului Wu-liang.

*

▲În tabloul lui Zhao Sung-xue[27] reprezentându-l pe Lao-zi sub un pin, nu se vede decât un pin, o stâncă, un pat îngust din palmier și personajul. Dar între aceste patru figuri se stabilește, la nivelul trăsăturilor, un joc de contraste, sau de contrapunct care dă toată savoarea tabloului. Astfel, pinul este desenat cu linii foarte complexe și stânca cu linii deosebit de simple. La fel se întâmplă între pat și personaj; primul cu linii complexe, iar al doilea cu linii simple. În sfârșit, chiar în cazul personajului, desenul veșmântului este simplu, în timp ce tichia și sandalele sunt de o mare complexitate.

## Yon Shou-ping [28]
(dinastia Qing)

▲Cântec al pinilor ce palpită, cântec al apei ce curge, nor alb ce zboară peste creastă fără a se risipi, pisc înalt ce atinge cerul fără a se opri... Toate acestea formează un alt univers și un alt soare și o altă lună. Eu îi dau ocol la nesfârșit; mă rătăcesc în el fără să-mi pară rău.

## NOTE

1) Wang Wei (699-759), celebru poet-pictor-muzician din timpul dinastiei Tang. În general, este considerat ca precursor al picturii cu laviu. Nici una dintre operele sale pictate nu ne-au parvenit, dar, după cópii târzii și prin mijlocirea poeziei sale, ne putem imagina o pictură marcată de o viziune epurată și interiorizată a naturii. Pasajul tradus aici este extras din *Shan-shui lun [Munți și apă]*, text fundamental, care îi este atribuit.

2) Despre autor vezi *supra*, p.18, nota 14.

3) Guo Xi (1001-1090), unul dintre cei mai mari pictori de peisaj din timpul dinastiei Song. Îi datorăm lucrarea intitulată „Înălțătoare mesaje ale pădurilor și izvoarelor". Această operă, care a jucat un rol decisiv în dezvoltarea esteticii chineze, este alcătuită dintr-un ansamblu de scrieri și observații, adunate de fiul său, Guo Si.

4) Cf. Zhuang-Zi, cap. X: „Manifestându-și prințul Yuan dorința de a avea un tablou frumos, mulți pictori se prezentară înaintea lui. După ce primiră instrucțiunile, se închinară cu toții cu respect și rămaseră locului, netezindu-și pensulele și frecând tușul. Erau atât de mulți că jumătate dintre ei rămaseră afară. Or, un pictor sosi tacticos după aproape o oră. Primind instrucțiunile și salutând, el nu rămase acolo, ci se retrase la

el. Prinţul trimise pe cineva să vadă ce făcea. Înainte de a se aşeza la lucru el îşi scoase vesta şi, gol până la brâu, se cufundă în meditaţie, ţinând picioarele încrucişate. „Iată un adevărat pictor, spuse prinţul, el este cel de care am nevoie".

5) Aluzie la celebra lăută fasonată de marele caligraf şi muzician Cai Yong (133-192). Acesta, într-o zi, întâlni un ţăran care ardea un lemn de eleococa. Recunoscând după trosniturile din foc calitatea lemnului, el luă bucata pe jumătate arsă şi realiză instrumentul.

6) Prenumele fiului lui Guo Xi. Vezi *supra*, p.102, nota 3.

7) Wang Lu (născut în 1332) ocupă un loc aparte în pictura din timpul dinastiei Yuan. El s-a format după tradiţia epocii sale, dominată din plin de pictura literaţilor, care puneau accentul pe execuţia pensulei şi a tuşului şi pe întâietatea lui *yi* (adică pe partea subiectivă a pictorului). Dar după ce a văzut, spre mijlocul vieţii sale, Muntele Hua din nordul Chinei, a înţeles necesitatea vitală de a reveni la natură. Printre altele, el a pictat atunci o serie de patruzeci de tablouri reprezentând scene văzute şi trăite pe Muntele Hua. Operă puternică şi originală, este în orice caz una dintre cele mai izbitoare din istoria picturii chineze. Această lucrare este precedată de o prefaţă scrisă de artistul însuşi - prezentată integral aici - în care el îşi exprimă concepţia asupra artei picturale. Fără a nega importanţa lui *yi*, el o afirmă pe cea a lui *xing* [forma reală sau concretă] fără de care *yi* nu s-ar putea incarna cu adevărat. De altfel, într-un alt scurt text, Wang Lu arată că el nu reneagă o anume moştenire a trecutului, îndeosebi tehnica unui Ma Yuan şi a unui Xia Gui din timpul dinastiei Song, de la care împrumută trăsăturile de penel modulate, zise „ca securea", pentru a picta arbori şi stânci.

Traducerea acestei prefeţe a fost realizată cu colaborarea D-nei Joëlle Chimbault, care a realizat o excelentă lucrare referitoare la operele scrise şi pictate de Wang Lu, lucrarea pe care am avut onoarea de a conduce.

8) Despre Shi Tao, vezi *supra*, p.21, nota 18.

9) Aceste text, ca şi cele trei următoare, sunt inscripţii realizate de pictor în tablourile de peisaj.

10) Alt prenume al marelui poet Du Fu (secolul al VIII-lea) din timpul dinastiei Tang. Tabloul în discuţie este inspirat de un poem al lui Du Fu.

11) Despre Wang Wei, vezi *supra*, p.102, nota 1.

12) Semnalăm că, prin grija de a distinge diferitele tipuri de nori şi ceţuri, autorul ia ca model aici un tratat mai vechi, şi anume *Shan-shui-ch'un ch'un-chi* (*Esenţa munţilor şi apelor*) de Han Zhuo (secolul al XI-lea). Acest tratat, care abordează, separat, diferitele entităţi ale naturii, se remarcă prin descrierea minuţioasă şi precizia terminologică. În măsura în care prezentul text este mai accesibil, l-am ales în detrimentul vechiului tratat; dar ţinem să subliniem importanţa istorică a acestuia din urmă.

13) Figură prestigioasă (1642-1715) de la începutul dinastiei Qing, unul dintre adepţii şcolii tradiţionaliste. Fiind şi mare pedagog, el a format o întreagă generaţie de excelenţi pictori.

14) Noţiune luată din geomanţie şi care desemnează configuraţia secretă a unui teren.

15) Despre autor, vezi supra, p.29, nota 26.

16) În acest text, autorul abordează problema compoziţiei, care, în principiu înseamnă organizarea spaţială a tabloului; totuşi, el recurge la imaginea timpului (în cazul anotimpurilor) pentru a

figura această organizare. Semnalăm că acestei teme a timpului în pictura chineză, am avut ocazia să-i consacrăm un articol care este în întregime reprodus la sfârşitul aceste lucrări, în Anexe.

17) Gen de pictură care ia avânt în timpul dinastiei Song. Ea constă în a reprezenta construcţii (palate, terase, case, grădini etc.) în sânul unui peisaj şi în a juca contrastele între forme geometrice şi elemente naturale.

18) Unul dintre stilurile arhaice ale scrierii chineze.

19) Amintim că, în limba chineză, cuvântul hua desemnează deopotrivă pictura şi trăsătura de penel.

20) Mort în 977, mare pictor al începutului dinastiei Song, specializat în pictura cu rigla.

21) În limba chineză, termenul care desemnează arta portretului este ch'uan-shen (a transpune spiritul).

22) Pentru a descrie chipul uman, autorii chinezi foloseau adesea aceeaşi termeni ca şi cei folosiţi pentru a descrie peisajul: cer, pământ, munte, prăpastie, grotă, cavernă etc. Căci, potrivit concepţiei cosmologice şi percepţiei lor concrete, exista un fel de echivalenţă între peisaj şi figură.

23) Despre autor, vezi supra, p.27, nota 23.

24) Această expresie provine dintr-un poem compus de Du Fu (secolul al VII-lea) pentru a celebra un tablou de peisaj al pictorului Wang Zai. Poemul începe astfel: „Zece zile pentru a picta un curs de apă, cinci zile pentru a desena o stâncă". Devenite celebre, aceste două versuri contribuie la îndepărtarea unei idei false privitoare la execuţia unui tablou. Se ştie că arta trăsăturii de penel, care stă la baza picturii chineze, care nu admite retuşuri, implică o siguranţă decisivă din partea pictorului, în fiecare etapă a realizării. De unde o anumită întâietate acordată noţiunii de rapiditate. Dar aceasta nu înseamnă grabă sau precipitare. Este adevărat că tendinţa expresionistă, în forma ei extremă, promovează realizarea instantanee a unei viziuni fulgurante, dar în opoziţie cu ea există şi stilul kung-pi (minuţios şi aplicat). Între cele două există procedeul cel mai folosit care constă în a introduce în rapiditate (a cărei principală grijă este de a nu întrerupe suflul) o infinită încetineală, în special în maniera de a modula trăsăturile de penel şi de a nuanţa tuşul.

25) Să amintim aici ceea ce am arătat în introducerea lucrării de faţă: pictura cu personaje constituia, în epoca matură, rubrica cea mai importantă a picturii chineze. Începând cu dinastia Song, către secolul al XII-lea, ea cedează locul picturii de peisaj, iar personajul era de acum înainte reprezentat cel mai adesea în colţul unui peisaj. Arta portretului însă n-a dispărut. Ea a devenit un gen viu, dar minor, rezervat pictorilor specializaţi. Numeroase tratate şi manuale, destinate lor, propun descrieri fiziologice minuţioase şi indicaţii tehnice precise.

Faptul de a reprezenta personajul, mai mult sau mai puţin desenat în funcţie de stilul, într-un peisaj, ne poate duce cu gândul că omul are tendinţa de a căuta să treacă neobservat în natură. Percepţia pictorului chinez nu este aceasta. Într-un tablou ce sugerează comuniunea omului cu universul, omul este, în concepţia lui, cu atât mai prezent cu cât prezenţa sa este discretă, căci întreg peisajul devine astfel o reflectare sau o întrupare a spiritului său. Oricât de neimportantă ar fi prezenţa lui, fiinţa sa apare ca pivotul în jurul căruia se organizează peisajul, iar privirea sa nu este alta decât aceea a peisajului însuşi.

26) Alt nume al lui Zhao Meng-fu (1254-1322), mare pictor din timpul dinastiei Yuan.

27) Alt nume al lui Zhao Meng-fu.

28) Despre autor, vezi supra, p. 42, nota 34.

# ANEXE

## LISTA AUTORILOR ȘI A OPERELOR LOR CE FIGUREAZĂ ÎN LUCRAREA DE FAȚĂ

Amintim că aproape în totalitate, operele din care am tradus fragmentele din lucrarea de față, se află în trei mari antologii publicate în China, și anume: *Li-tai lun-hua ming-chu hui-pien* de Shen Zi-cheng (1943, 1982), *Chung-kuo hua-lun lei-pien* de Yu Jian-hua (1957) și *Chung - kuo hua-lun ts'ung-k'an* de Yu An-lan (1937, 1958, 1977).

Pentru a le ușura reperarea, autorii sunt repartizați după dinastiile în care au trăit.

### DINASTIA TANG (618-907)

Zhang Yan-yuan, *Li-tai ming-hua chi*
Zhou Jing-xuan, *Tang-chao ming-hua lu*
Wang Wei, *Shan-shui lun*

### CINCI DINASTII (907-960)

Jing Hao, *Pi-fa chi*

### DINASTIA SONG (960-1279)

Qian Wen-shi, *Tzu-yen lun-hua*
*,Hsuan-ho hua-p'u*
Hua Guang, *Hua Kuang mei-p'u*
Guo Xi, *Lin-ch'uan kao-chih*
Luo Da-jing, *Hua shuo*
Mi You-ren, *Yuan-hui t'i-pa*
Su Dong-po[1], *Tung-po lun-hua*
Deng Qun, *Hua chi*

## DINASTIA YUAN (1279-1368)

Li Cheng-su, *Hua shuo*
Tang Hou, *Hua chien*

## DINASTIA MING (1368-1644)

Gong yen-shi, *Hua chueh*
Li Ri-hua[2], *Lun-hua*
Shen Hao, *Hua chu*
Shi Tao[3], *K'u-kua-he-shang hua-yu lu*
, *Ta-ti-tzu t'i-hua shih-pa*
Tang Zhi-qi, *Hui-shih wei-yen*
Dong Qi-chang, *Hua chih*

## DINASTIA QING (1644-1911)

Zha Li, *Hua-mei t'i-chi*
Zheng Ji, *Meng-huan-chu hua-hsueh chien-ming*
Zheng Xie, *T'i-hua*
Chen Yao-chen[4], *Shu-shih*
Zhiang He, *Hsueh-hua tsa-lun*
Qian Du, *Sung-hu hua chi*
Jin Nong, *Tung-hsin hua-pa*
Jin Shao-cheng, *Hua-hsueh chiang-i*
Qin Zi-yong, *T'ung-yin hua-lun*
Fan Zhi, *Kuo-yun-lu hua-lun*
Fang Xun, *Shan-ching-chu hua-lun*
Fang Shi-shu, *T'ien-yung-an siu pi*
Huang Bin-hong[5], *Hua-yu lu*
Gong Xian, *Hua Chueh*
Bu Yan-tu, *Hua-hsueh hsin-fa wen-ta*
Shen Zong-qian, *Chieh-chou hsueh-hua pien*
Song Nian, *I-yuan lun-hua*
Dai Xi, *Tz'u-yen-chai t'i-hua ou-lu*
Tang Yi-fen, *Hua-ch'uan hsi-lan*
Tang Dai, *Hui-shih fa-wei*
Cou Yi-gui, *Hsiao-shan hua-p'u*
Dong Qi, *Yang-su-chu hua-hsueh kou-shen*
Wang Ji-yuan, *T'ien-hsia-you-shan-t'ang hua-chi*
Wang Xue-hao, *Shan-nan lun-hua*
Wang Gai, *Hsueh-hua ch'ien-shuo*

Wang Yuan-qi, *Yu-ch'uang man-pi*
Wang Yu, *Tung chuang lun-hua*
Yun Shou-ping, *Nan-t'ien lun-hua*

## NOTE

1) Considerațiile lui Su Dong-po asupra picturii se află risipite în mai multe culegeri. Indicăm aici titlul general.

2) Părerile lui Li Ri-hua asupra picturii sunt răspândite în mai multe culegeri, între care în special *Liu-yen-chai pi-chi*. Indicăm aici titlul general.

3) Shi Tao (sau Shih-t'ao) nu avea decât trei ani când se prăbușea dinastia Ming. O anume tradiție îl clasează printre pictorii dinastiei Ming, ținându-se seama că artistul era de sânge regal și că se socotea el însuși din vechea dinastie. Urmăm aici această tradiție.

4) Această lucrare nu figurează în cele trei antologii sus citate. O găsim în culegerea *Mei-shu ts'ung-shu*.

5) Huang Bin-hong (1864-1955) avea mai mult de patruzeci și șapte de ani la prăbușirea dinastiei Qing. Longevitatea sa i-a permis să mai lucreze încă peste patruzeci de ani sub republică. El era una dintre marile figuri care au contribuit la reînnoirea picturii tradiționale în epoca modernă. Lucrarea sa *Hua-yu lu* a fost publicată în China în 1959.

# LISTA RECAPITULATIVĂ A TERMENILOR TEHNICI

Amintim că această listă este extrasă din lucrarea noastră *Vid și Plin. Limbajul pictural chinezesc* (Ed. Seuil, 1979) ce propune o analiză semiotică a artei picturale chineze, în special în ceea ce privește peisajul. Am degajat, de la bază până la culmea acestei arte, o structură cu cinci niveluri, fiecare nivel comportând concepte sau noțiuni ce îi sunt proprii. Indicăm totuși următoarele patru noțiuni care, legate toate de ideea fundamentală de *Xu* [Vid], sunt valabile pentru toate nivelurile:

*Qi* [sufluri vitale]: după cosmologia chineză, universul creat este zămislit din Suflul primordial și din suflurile vitale derivate. De aici importanța, în artă ca și în viață, de a restabili aceste sufluri. „Să animi suflurile armonice“, canonul formulat de Xie He la începutul secolului al VI-lea, a devenit regula de aur a picturii chineze.

*Li* [principiul sau structura internă]: preeminența pe care artistul o acordă suflurilor vitale îi permite să-și depășească înclinația pentru un iluzionism prea realist. Pentru el este important nu atât să descrie aspectele exterioare ale lumii cât să sesizeze principiile interne care structurează toate lucrurile și care le leagă între ele.

*Yi*: Acest termen bogat în sensuri nu poate fi tradus decât printr-o serie de cuvinte, precum: idee, dorință, pulsație, intenție, conștiință activă, viziune exactă etc. El se referă la dispoziția mentală a artistului în momentul creației, de

unde și adagiul: „*Yi* trebuie să preceadă intenționalitatea pensulei și să o prelungească". În optica chineză, această parte a omului nu poate releva arbitrariul unei pure subiectivități. Numai în măsura în care artistul, prin tălmăcirea lui *qi* și *li*, își interiorizează *yi* [intenționalitatea] ce sălășluiește în toate lucrurile, numai atunci propriul *yi* poate fi realmente eficient și suveran.

*Shen* [suflet, spirit, esență divină]: creația artistică nu este o simplă adecvare între om și univers. Geniul omenesc, prin acțiunea sa în procesul lui Tao, provoacă devenirea misterioasă pe care o incarnează *shen*.

## NIVELUL I. PENEL - TUȘ

Acest nivel privește orice execuție cu pensula. Numai mânuirea penelului a făcut obiectul unor cercetări foarte rafinate. În ceea ce privește corpul artistului, se vorbește de *shih-chou* [braț puternic], de *hsu-wan* [încheietură vlăguită a mâinii] și de *chih-fa* [metoda degetelor] etc. În ceea ce privește mișcarea penelului distingem: *cheng-feng* [atac frontal], *zi'eu-feng* [atac oblic], *zhe-bi* [în răspăr], *heng-pi* [cu perii culcați], *an* [apăsând], *ti* [ridicând], *tuo* [târând], *ca* [frecând], *qi-fu* [în mișcare sinuoasă], *dun cuo* [în cadență sincopată] etc. Cât despre tipurile de linii născute din traiectul pensulei, ele sunt de o mare varietate după cum o arată și termenii de mai jos. Amintim că o trăsătură nu este o simplă linie; prin atacul și creșterea sa, prin grosimea și subțirimea ductului, ea incarnează deopotrivă forma și volumul, tonalitatea și ritmul. Ca unitate vie, orice trăsătură trebuie să aibă *gu-fa* [osatură], *jing-rou* [mușchi și carne], *huo-li* [forță] și *shen-qing* [expresie].

*gou-le*, traseul conturului unui obiect.
*bai miao*, traseul figurilor cu linii continuie și unite, întărite judicios la colțuri.
*mu-hu*, trăsătură „pointilistă" sau „tașistă", folosită îndeobște pentru a desena flori.
*gong-bi*, desen regulat și aplicat în stil academic.
*gan-bi*, linie trasată cu pensula puțin îmbibată cu tuș.
*fei-bai*, linie trasată rapid cu pensula groasă, cu perii depărtați, astfel încât la trasare rezultă o împletitură a perilor pe mijloc.
*cun*, trăsături modulate de tipuri foarte variate (se pot distinge vreo treizeci), două, mai importante, fiind *pi-ma* [cânepă dărăcită] și *fu* (ca o secure).

*dian-tai*, adăugarea de puncte pentru a face vie o trăsătură sau o figură (stâncă, arbore, munte etc.). Punctele trebuie să fie vii și variate: „Fiecare punct este un grăunte viu promis unor viitoare metamorfoze".

## NIVELUL II. ÎNCHIS (YIN) - DESCHIS (YANG)

Acest nivel se referă la ampla execuție cu tușul pentru a marca tonalitățile și, prin ele, distanța și adâncimea. Prin tradiție, la tuș distingem cinci nuanțe: *Jiao* [negru ars], *nong* [concentrat], *zhong* [închis], *dan* [diluat], *qing* [deschis] sau șase nuanțe formând trei perechi contrastante: *gan-shi* [uscat-umed], *dan-nong* [diluat-concentrat], *bai-hei* [alb-negru]. Amintim că, alături de tuș, culorile de origine minerală sau vegetală sunt și ele folosite în pictura chineză pentru a sublinia efectele tușului; un gen specific, care se servește de culori somptuoase, poartă numele de *jin-bi* [aur-jad].

*ran*, aplicarea gradată a tușului.
*xuan* , cu laviu.
*weng*, puternic îmbibat.
*po mo*, „tuș frânt".
*po mo*, „tuș în stropituri".
*ji-mo*, „tușuri suprapuse".

## NIVELUL III. MUNTE - APĂ

Acest nivel se referă la structura principalelor elemente ale unui peisaj de pictat, Muntele și Apa reprezentând cei doi Poli ai Peisajului. Ca și în cazul unei simple trăsături, ansamblul structurat al unui tablou trebuie să fie gândit ca un corp viu; astfel pentru un peisaj dat vorbim de osatură [stânci], de artere [cursuri de apă], de mușchi [copaci], de respirație [nori] etc.

*qi-shi*, elan, creștere, linii de forță.
*long-mai*, „artere de dragon", termen provenit din geomanție și care este în legătură cu întreaga configurație secretă a unui peisaj.
*kai-ho*, „deschidere-închidere", organizare contrastantă a spațiului.
*qi-fu*, „urcuș-coborâș", secvență ritmică a peisajului.
*yen-yun*, „ceață-nor", element indispensabil al unui peisaj. Rolul norului nu este doar ornamental. După cum a afirmat-o răspicat Han Zhuo din epoca Song, în: *Shan-shui-ch'un ch'uan-chi*: „Norul este sinteza munților și a apelor". Fiind format din vapori de apă și având forma

munților, norul și ceața dau, într-un tablou, impresia antrenării celor două entități, care sunt Apa și Muntele, în dinamica procesului devenirii reciproce.

*xu-shi*, vid-plin.

*yin-xian*, invizibil-vizibil.

## NIVELUL IV. OM - CER

Acest nivel vizează relația ternară Om-Pământ-Cer care guvernează întregul tablou: ceea ce este conținut în peisaj și ceea ce este subînțeles, ceea ce este văzut și ceea ce este redescoperit mereu vederii.

*li-wai*, înăuntru - afară, interior - exterior.

*xiang-bei*, față - dos, avers - revers.

*jin-yuan*, apropiat - depărtat, finit - infinit.

*san-yuan*, trei tipuri de perspectivă ce determină raportul omului cu universul: *gao-yuan* [perspectiva în înălțime] (spectatorul se află la poalele muntelui și își ridică privirea către culme și spre ceea ce este dincolo de ea), *shen-yuan* [perspectiva în adâncime] (spectatorul se află pe o înălțime și se bucură de o vedere panoramică plonjantă) și *ping-yuan*[perspectivă plană] (pornind de la un munte apropiat, spectatorul își îndreaptă privirea pe orizontală spre depărtare, unde peisajul se întinde la infinit).

## NIVELUL V. A CINCEA DIMENSIUNE

La acest nivel se situează vacuitatea care transcende spațiul-timp, starea supremă spre care tinde orice tablou inspirat de adevăr. Puține calificative sunt adecvate pentru acest ultim nivel. Să menționăm două expresii pe care le folosește artistul chinez pentru a aprecia valoarea unei opere de ară și pentru a marca - dincolo de toate noțiunile despre frumos, scopul ultim al artei: *yi-jing* [adâncimea sufletească] și *shen-yong* [rezonanța divină].

## SCURTĂ EXPUNERE A COSMOLOGIEI CHINEZE

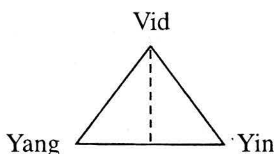
Cosmologia chineză acoperă un domeniu vast și complex. Încă de la elaborarea sa inițială conținută în *Cartea Mutațiilor* și până la dezvoltările neoconfucianiste din timpul dinastiei Sung (secolele XI-XIII), ea cunoaște o lungă istorie care nu poate fi rezumată în câteva pagini. Se pot totuși releva anumite noțiuni de bază, precum sunt acelea de Vid - Plin, Yin -Yang, Cer - Pământ - Om și de a vedea ce relații întrețin ele între ele. Scopul nostru fiind astfel delimitat, ne vom referi în continuare la celebrul capitol XLII al *Cărții Conduitei morale și a Virtuților sale*, lucrare fundamentală a taoismului, determinantă în formularea cosmologiei în discuție. În ea se spune:

> Tao originar zămislește Unul
> Unul zămislește Doi
> Doi zămislește Trei
> Trei produce cele zece mii de ființe
> Cele zece mii de ființe se sprijină de Yin
> Și-l îmbrățișează pe Yang
> Armonia se naște din suflul Vidului median.

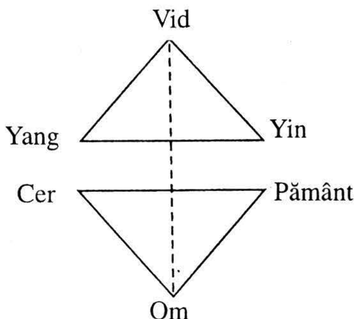
Folosindu-ne de acest pasaj putem da, simplificând mult, următoarea explicație: Tao originar este conceput ca Vid suprem din care emană Unul, care nu este altul decât Suflul primordial. Acesta zămislește Doi, incarnat de cele două sufluri vitale care sunt Yin și Yang. Yang, ca forță activă, și Yin, ca blândețe receptivă, prin interacțiunea lor, guvernează multiplele sufluri vitale de care sunt animate cele zece mii de ființe ale lumii create. Totodată, între Doi și cele zece mii de ființe ia loc Trei.

În optica taoistă, Trei reprezintă combinația suflurilor vitale Yin și Yang cu Vidul median de care vorbește ultimul rând al textului citat. Acest Vid median, el însuși suflu, purcede din Vidul originar, din care își trage puterea. El este

necesar funcționării armonioase a perechii Yin-Yang, fiind cel care atrage și antrenează cele două sufluri vitale în procesul devenirii reciproce. Fără el, Yin și Yang, s-ar găsi într-o relație de împietrită opoziție, ar rămâne substanțe statice și amorfe. Tocmai această legătură ternară între Yin, Yang și Vidul median este cea care dă naștere și servește ca model celor zece mii de ființe. Căci Vidul median care sălășluiește în sânul perechii Yin -Yang există și în inima tuturor lucrurilor: insuflând viață și suflu, el menține toate lucrurile în relație cu Vidul suprem, permițându-le accesul la transformarea internă și unitatea armonizatoare. Cosmogonia chineză se află deci dominată de o dublă mișcare încrucișată ce poate fi figurată prin două axe: o axă verticală ce reprezintă o mișcare alternativă între Vid și Plin, Plinul provenind din Vid și Vidul continuând să acționeze în Plin, și o axă orizontală, ce reprezintă interacțiunea, în sânul Plinului, a celor doi poli complementari, Yin și Yang din care se zămislesc cele zece mii de ființe și bineînțeles Omul, microcosmos prin excelență. Schematizând, și aceste axe se pot reprezenta printr-un simplu triunghi:




În ceea ce privește Omul, este locul să semnalăm o altă interpretare a Treiului, după o concepție confucianistă, dar reluată și de taoiști. Treiul desemnează Cerul, Pământul și Omul. Această interpretare este, de fapt, o prelungire, sau un complement al Treiului, ce desemnează pe Yang, Yin și Vidul median, în măsura în care Cerul se relevă din Xang, Pământul din Yin, iar Omul, prin spiritul său, este capabil să dobândească virtuțile Pământului și ale Cerului, și să intre în comuniune, prin intermediul Vidului median, cu Vidul suprem. Astfel triunghiului precedent îi putem adăuga un alt triunghi:



Ținând seama de cele spuse până acum, ne putem permite să afirmăm: Vidul are în gândirea chineză o natură dinamică de vreme ce este legat de ideea de Suflu. Acesta, divizându-se și incarnându-se în toate lucrurile, antrenează la rândul său ideea de proces ce tinde, în același timp, spre transformarea continuă și spre unitatea originară. Numai în măsura în care a asimilat pe deplin aceste legi, Omul întreține raporturi corecte - căci există sufluri primejdioase sau deviate, capabile să denatureze totul - cu Pământul și Cerul. El va ști să nu separe destinul uman de cel al cosmosului și va avea grijă de a integra întotdeauna infinitul în substanțele sau structurile finite. În sfârșit, trebuie să pomenim aici de o noțiune esențială, noțiune la care se va atașa, treptat, o întreagă teorie privitoare la suflete. Este vorba de *shen*, ce s-ar putea traduce fie prin „Spirit divin“, fie prin „spirite“, cea de-a doua accepție având legătură cu destinele individuale. În procesul de transformare universală pe care tocmai l-am descris, *shen* introduce ideea de depășire și devenire. El trebuie situat între Cer-Pământ și Yin și Yang, pentru a distruge parcă ceea ce ar putea fi aici împietrit și pentru a pune tot virtualul Creației. Să cităm, în legătură cu aceasta, capitolul aceleiași *Cărți a Conduitei morale și a Virtuților sale*:

Cerul atinge unitatea și devine clar
Pământul atinge unitatea și devine stabil
Spiritele ating unitatea și dobândesc puterea divină
Valea atinge unitatea și se umple cu apă
Ființele ating unitatea și se înmulțesc
Prințul atinge unitatea și domnește asupra lumii.

# SCURTĂ EXPUNERE ASUPRA ISTORIEI PICTURII ȘI A GÂNDIRII ESTETICE CHINEZE

Pictura chineză are un destin îndelungat. Dacă luăm în calcul numai perioada clasică, în care se prezintă ca o artă autonomă, ea are o existență continuă de mai mult de șaisprezece secole. Într-adevăr, este în general admis că primul mare pictor al istoriei chineze, care nu mai este anonim, a fost Gu Kai-zhi (345-411) din dinastia Jin (265-420). Acesta a dus pictura, cu o autoritate și o stăpânire superioară a tehnicii, la demnitatea ei primordială, unde se află și azi. Încoronarea ei nu era deloc fortuită, fiind precedată de o tradiție picturală veche. Conform documentelor scrise și mărturiilor materiale se știe că, în timpul dinastiei feudale Zhou (1121-256 a.Cr.), în perioada zisă a Regatelor-Războinice (453-222 a.Cr.) și a primului imperiu, Ts'in și Han (221 a.Cr.-220 după Cristos), palatele, templele și mormintele regale erau decorate cu somptuoase picturi murale având teme religioase sau morale. De altfel, avem azi un important număr de picturi pe mătase și un important eșantion de gravuri pe cărămizi, ce ne permit să înțelegem o artă originală atât prin tehnica trăsăturii de penel, cât și prin compoziție.

După prăbușirea dinastiei Han, imperiul chinez, divizat și amenințat de barbari, va găsi o pace mai mult decât precară sub dinastia Jin. Această stare de dezordine și de criză a generat importante mișcări în gândire. Alături de confucianism, care cunoaște o perioadă de declin, triumfau neotaoismul și budismul, recent introdus în China. Aceste curente antrenau la rândul lor o adevărată explozie în diversele domenii ale creației artistice: caligrafie, pictură, sculptură, arhitectură etc. În ceea ce privește pictura, figura care și-a dominat cu autoritate epoca a fost Gu Kai-zhi. El a știut să cristalizeze în opera

sa cuceririle trecutului, la care a adăugat elemente noi, în special progresele tehnicii caligrafiei și imagistica îndrăzneață a artei budiste. Prin sinteza pe care a operat-o într-o epocă atât de efervescentă și zbuciumată, Gu prefigura calea ulterioară a picturii chineze în care vor coabita mai multe curente ale gândirii, interpenetrându-se și proliferând neîntrerupt. Din nefericire, din picturile murale ale lui Gu n-a mai rămas nimic. Se poate ghici numai măreția artei sale prin intermediul unui proiect scris pentru un tablou intitulat „Notă pentru pictarea Muntelui Terasei Norilor" și două rulouri celebre, atribuite mai târziu: „Zeița râului Luo", păstrată în China, și „Mustrare adresată doamnelor de la Curte", păstrată la British Museum.

După Gu, în timpul dinastiilor zise din Nord și din Sud (420-589), în care China a fost tăiată în două, ca în timpul scurtei dinastii Sui (589-618), pot fi menționați câțiva pictori marcanți: Lu Tan-wei, Zong Bing, Zhang Seng-yu, Zhan Zi-qian. Acestora nu le cunoaștem operele decât prin scrierile istoricilor ulteriori, îndeosebi prin *Li-tai ming-hua chi* [„Istoricul picturii din timpul dinastiilor succesive"] de Zhang Yan-yuan, din dinastia Tang. Totodată, lui Zang Zi-qian i se atribuie un tablou faimos: „Plimbare primăvara", îndeobște considerat drept prima operă „peisagistică" a picturii chineze.

*Dinastia Tang* (618-907)

Perioada clasică începe cu adevărat o dată cu urcarea pe tron a dinastiei Tang. Reunificarea țării și reorganizarea statului vor aduce cu sine o prosperitate fără precedent. Atunci se manifestă o extraordinară efervescență creatoare în toate domeniile artei: poezie, muzică, dans, caligrafie, pictură.

Stilul acestei epoci este marcat de alianța dintre două exigențe aparent contradictorii: pe de o parte, nevoia de rigoare ce trădează grija de a fixa criterii, de a codifica reguli, iar pe de altă parte, o căutare a varietății, atestată de multiplele tendințe ce coexistă și care își găsesc rădăcinile „ideologice" în cele trei curente principale ale gândirii, care sunt: confucianismul, taoismul și budismul. Contradicție aparentă numai, căci în realitate fixarea criteriilor și codificarea regulilor, așa cum erau concepute atunci, nu urmăreau decât stabilirea unui fel de bilanț recapitulativ

al tuturor formelor de expresie posibile, la care artistul era invitat să mediteze, cu scopul de a-și orienta interesul, în deplină libertate, după principiile unei creații perfect conștiente.

Dacă ne limităm la punctul de vedere a tehnicii, cercetările și progresele realizate în cursul secolelor precedente permit acum pictorilor să atingă deplina maturitate a mijloacelor lor. În arta trăsăturii de penel, spre exemplu, ce se află la baza tehnicii picturii chineze, artistul dispune pentru a se exprima de o întreagă gamă de diferite tipuri de linii ce poartă adesea denumiri ingenioase: „cap de șobolan", „coadă de șarpe", „cui smuls", „cu securea mică", „cânepă dărăcită" etc. Această listă se va îmbogăți treptat cu noi nuanțe, pentru a atinge, spre sfârșitul dinastiei Ming, un rafinament extrem. Arta culorii evoluează și ea într-un mod decisiv. Armoniile cele mai apreciate sunt „Verde și Albastru" (sau „Jad și Aur"). Dar se impune, în același timp, și pictura în tuș, care va ajunge repede, sub impulsul pictorului-poet Wang Wei, la o manieră pe cât de eficace pe atât de subtilă. Cât despre regulile compoziției, ele tind mereu spre mai multă rigoare și complexitate, atât în arta frescei, cât și în pictura pe mătase.

Corespunzător celor trei mari curente ale gândirii - confucianistă, taoistă, budistă - în care se ilustrează geniul chinez, încep deja să se contureze trei tendințe ale artei: realistă, expresionistă, impresionistă. Ele vor anima întreaga istorie a picturii chineze. Tendința realistă este marcată încă de la debut (începutul dinastiei Tang) de doi frați: Yan Li-de și Yan Li-ben (activi între 627 și 683), care excelează în genul portretului moralizator. Puțin mai târziu, marele pictor Li Si-xun (651-716) și fiul său, Li Zhao-dao (activ între 670-730), vor pune la loc de cinste reprezentarea, în același timp detaliată și grandioasă, a peisajelor. În aceeași descendență realistă mai trebuie plasați Cao Ba și Han Kan, specialiști în pictarea cailor, precum și Zhang Xun și Zhou Fang, celebri pentru tablourile lor de gen.

Marele maestru al orientării expresioniste este fără nici o îndoială Wu Dao-zi (701-792). Bun colorist, el se dedică deopotrivă picturii cu personaje (a decorat numeroase temple taoiste și budiste), cât și peisajului. Folosind o tehnică ce-și are obârșia în trăsături largi de pensulă, ce dau liniei un duct viguros și ritmic, el este un partizan ardent al execuției spontane și rapide.

Tot în această direcție expresionistă, mai pot fi menționate numele lui Lu Leng-jia, discipolul cel mai cunoscut al lui Wu, și al lui Wang Xia, cel care a introdus tehnica supranumită „a tușului stropit“ și care, se pare, că nu putea niciodată picta decât într-o stare de totală beție.

Numai în lipsa unui termen mai potrivit am folosit adjectivul „impresionist“ pentru a califica a treia tendință majoră a picturii epocii Tang. Este vorba, într-adevăr, de acel stil atât de specific al picturii chineze ce rezultă din aplicarea de trăsături delicate, uneori topite unele în altele, din gradațiile subtile ale tușului și care vizează, înainte de toate, sesizarea tonalităților unui peisaj în infinitatea nuanțelor sale, captarea vibrațiilor secrete ale obiectelor scăldate de „suflurile“ invizibile de care este animat universul. Ceea ce încearcă să traducă această pictură este de fapt o *stare de suflet*, în măsura în care ea este întotdeauna rezultatul unei îndelungi meditații. Nu este deci de mirare că Wang Wei (699-759), în același timp pictor și poet, dar mai ales mare adept al budismului Ch'an (Zen), a fost cel care a inaugurat această cale.

*Cele Cinci Dinastii* (907-960)

Creația artistică intensă începută în timpul dinastiei Tang va fi urmată și aprofundată sub dinastia Song, dar, între Tang și Song, un scurt interregn (zis al celor Cinci-Dinastii) se va dovedi decisiv pentru evoluția picturii chineze. Într-adevăr, chiar în timpul acestei perioade de divizare și lupte crâncene pentru putere ( nu putem să nu ne gândim la epoca ce a urmat prăbușirii dinastiei Han), în care se succed mici dinastii efemere, au trăit câțiva dintre cei mai mari artiști cu care China se poate mândri: operele lor, animate de cele mai elevate viziuni, vor fi determinante pentru pictura ce va veni.

În ciuda condițiilor precare, adesea tragice, în care trăiau - și fără îndoială din cauza lor -, ei vor ști să găsească în artă un răspuns la cele mai presante întrebări. Exprimând, prin intermediul peisajelor grandioase sau mistice, misterul universului și al dorinței umane, ei inaugurează marea tradiție a peisajului care va deveni, după cum se știe, curentul major al picturii chineze.

Printre acești maeștrii, unii se consacră fixării

orizonturilor golașe ale nordului Chinei, alții, peisajelor mai variate, mai luxuriante din sud. Cei mai buni reprezentanți ai manierei „nordice" sunt cu siguranță Jing Hao (activ între 905-958) și Guan Tong (activ între 907-923), care își vor găsi admirabili continuatori în Li Cheng (activ între 960-990), Fan Kuan (activ între 990-1030) și, într-o anumită măsură, Guo Xi (activ între 1020-1075), aceștia din urmă contând printre cei mai mari pictori ai epocii Song din Nord. Printre „sudiști" trebuie să-l menționăm în primul rând pe Ju Ran (activ între 960-980) și Dong Yuan (activ între 932-976), care se impun încă înainte de declinul dinastiei Song din Nord.

În afară de peisaj, și alte genuri sunt la mare cinste. Astfel pictura de curte cunoaște vremuri bune în regatele Tang din Sud și Shu din Vest. Aceste două regiuni, asemănătoare prin poziția lor geografică excentrică, cunosc acum o pace relativă. Mai mulți împărați, amatori de artă sau ei înșiși artiști, vor favoriza creația artistică, fondând academii de pictură care vor servi drept model pentru faimoasa Academie din timpul dinastiei Song. Printre pictorii care se remarcă reținem numele lui Zhou Wen-jin și Gu Hong-jong pentru pictura cu personaje și cele ale lui Xu Xi și Huang Quan pentru pictura de flori și animale.

*Dinastia Song* (960-1279)

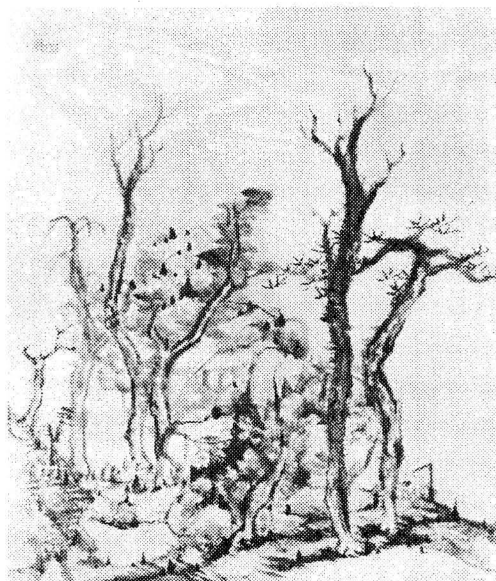
Veritabila vârstă de aur a picturii chineze începe o dată cu dinastia Song. Succedând artiștilor din timpul dinastiei Tang și marilor maeștrii al Celor Cinci Dinastii, al căror aport decisiv l-am subliniat, pictorii dinastiei Song vor duce arta picturii la un grad de rafinament și perfecțiune ce nu vor mai fi atinse vreodată. (Am putea compara bogăția unică a acestei perioade cu cea a Quattrocento-ului în Italia).

Istoria dinastiei Song este marcată de o ruptură brutală, ca urmare a invadării nordului Chinei de către triburile Jin, venite din Asia Centrală. Ea este de obicei împărțită în două perioade: cea a dinastiei Song din Nord (960-1127) și cea a dinastiei Song din Sud (1127-1279). În prima dintre aceste perioade, plasată sub semnul unității regăsite, se constată afirmarea, în toate domeniile, a unui uimitor dinamism creator. Marile curente ale gândirii

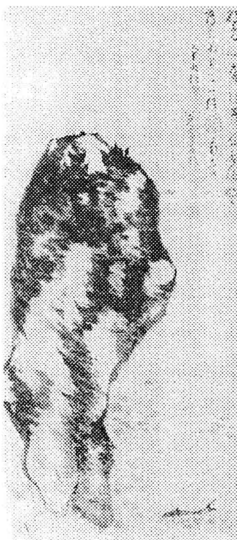
Acest grupaj de ilustrații este alcătuit din trei serii de tablouri și anume, în ordine, seria „Arbori și Stânci“, seria „Flori și Păsări“ și seria „Peisaje și Oameni“. Acestea corespund, deci, capitolelor II, III și respectiv IV ale prezentei lucrări. În interiorul fiecărei serii, lucrările au fost rânduite după o ordine cronologică în sens contrar, de la epocile târzii până la epoca cea mai veche. Semnalăm că majoritatea operelor sunt inedite sau puțin cunoscute până acum în Occident.

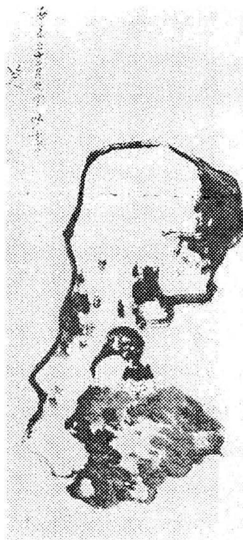


Li Shan (1692-1762), *Pin și stâncă* (colecție chineză).



Qu Da (1626-1705),
*Arbori și stânci*
(colecție chineză).



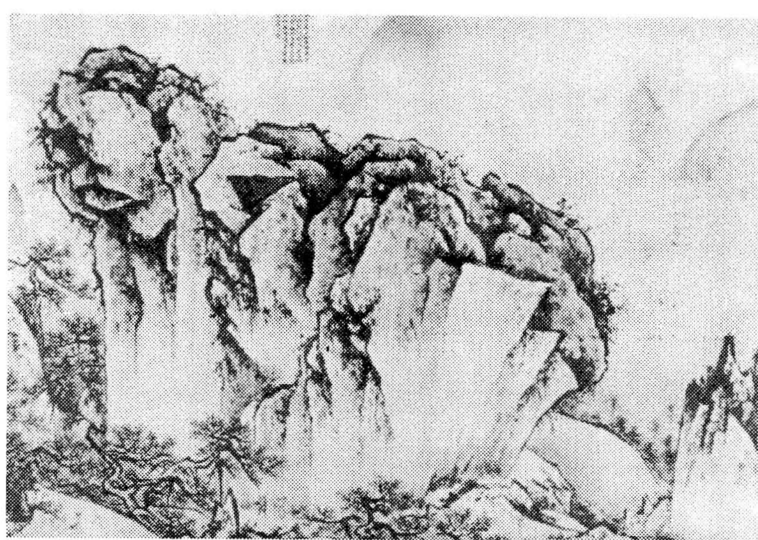


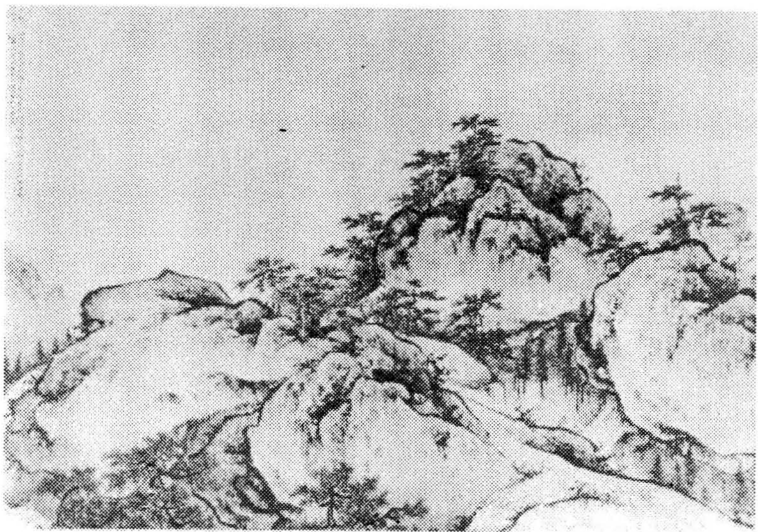
Qu Da (1626-1705),
*Stâncă și pește*
(colecție chineză).

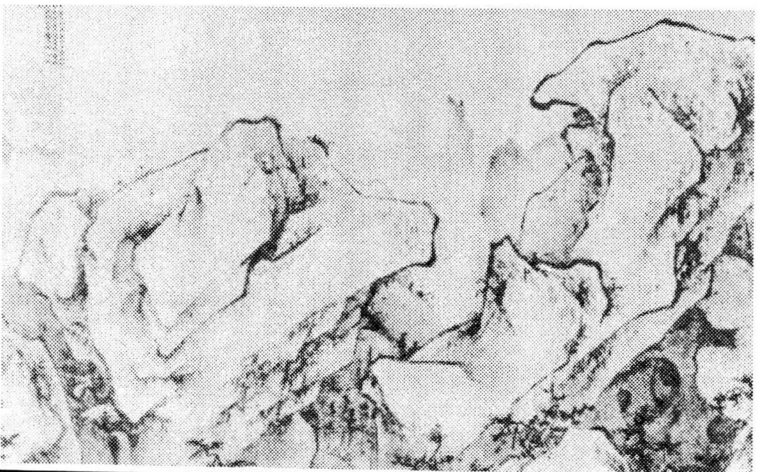
Qu Da (1626-1705),
*Stâncă și pisică*
(colecție chineză).



Shi Tao (1641-după 1710), *Stânci, bambuși și orhidee* (colecție chineză).

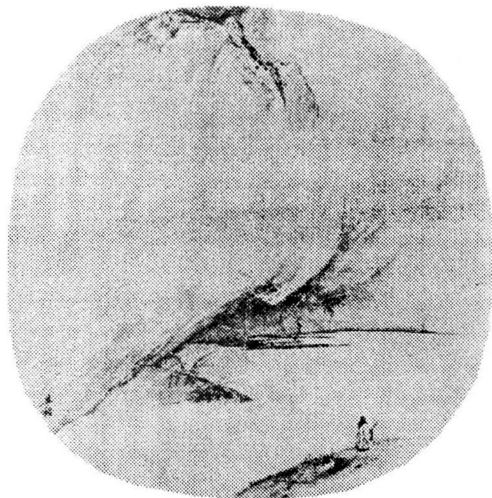






Wang Lu (născut în 1332), *Muntele Hua* (Muzeul din Canton).





Liang Kai (1172-1204), *Omul în fața stâncii* (colecția John Crawford, New York).



Anonim din timpul dinastiei Song, *Arbori și stânci* (Museum of Fine Arts, Boston).



Ven Tong (mort în 1079), *Bambus* (Muzeul Palatului, Taiwan).

Ren Bo-nian (1839-1895), *Păsări* (colecție chineză).



Hua Yen
(1682-1755),
*Rațe scufundându-se
în apă*
(colecție chineză).

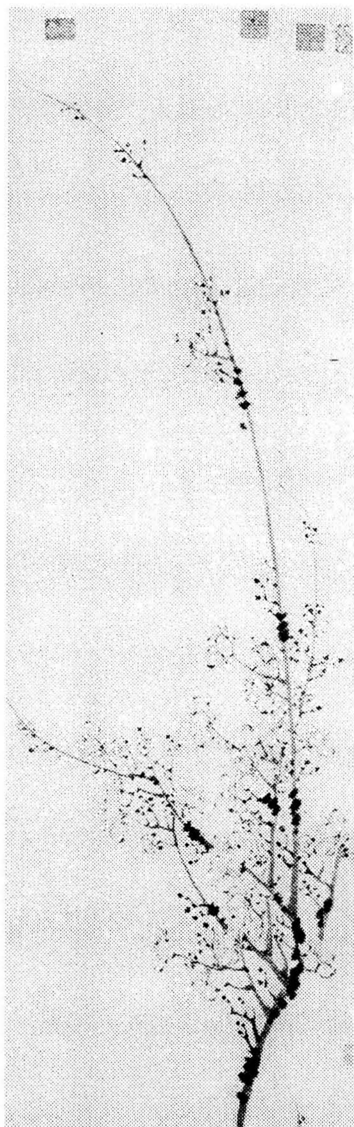
Shi Tao (1641-după 1710), *Crizanteme* (colecție americană).
Shi Tao (1641-după 1710), *Floare de prun* (colecție americană).
Shi Tao (1641-după 1710), *Bananieri, orhidee, bambuși și crizanteme* (Muzeul Palatului, Beijing).







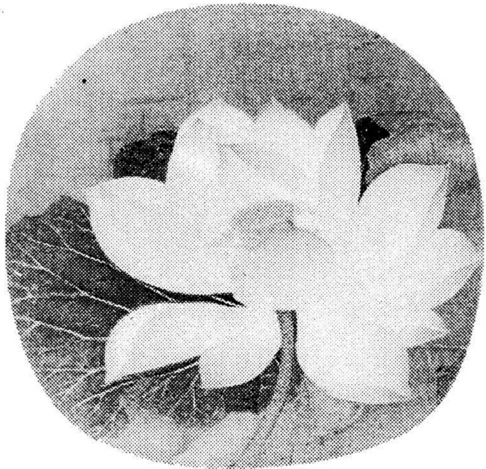
Chen Lu
(activ între 1436-1449),
*Ramuri de prun*
(Muzeul din Canton).

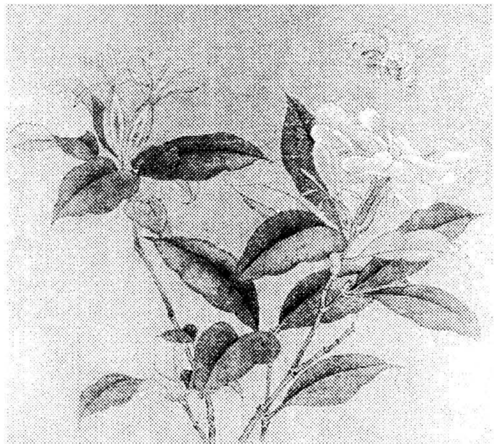




Zhao Meng-qian (1199-1264), *Orhidee* (Muzeul Palatului, Beijing).

Anonim din timpul dinastiei Song, *Lotus* (Muzeul Palatului, Beijing).

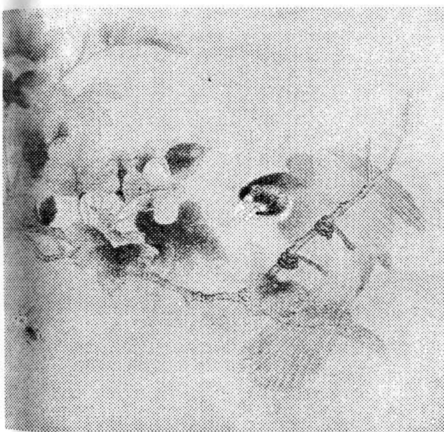




Anonim din timpul dinastiei Song, *Flori și fluture* (Muzeul din Shanghai).



Anonim din timpul dinastiei Song, *Păsări și bambuși acoperiți de zăpadă*, Muzeul Palatului, Beijing).



Anonim din timpul dinastiei Song, *Pasăre și albină* (Muzeul din Shanghai).

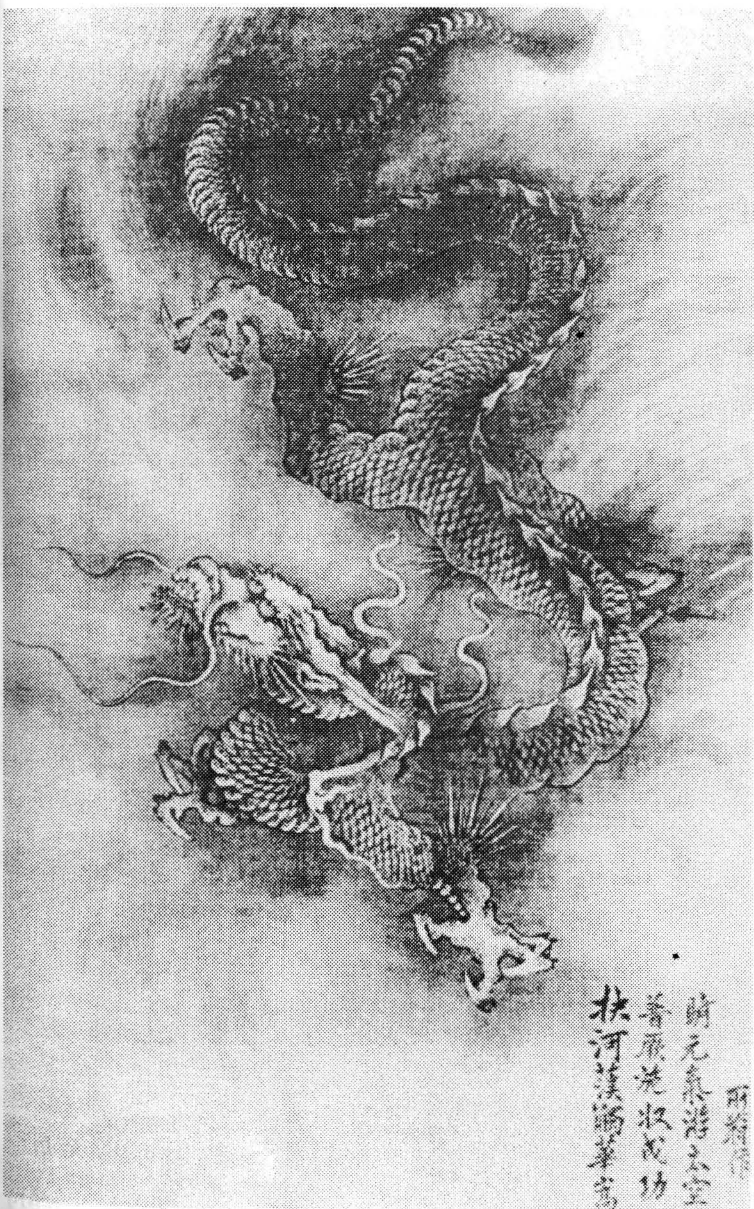


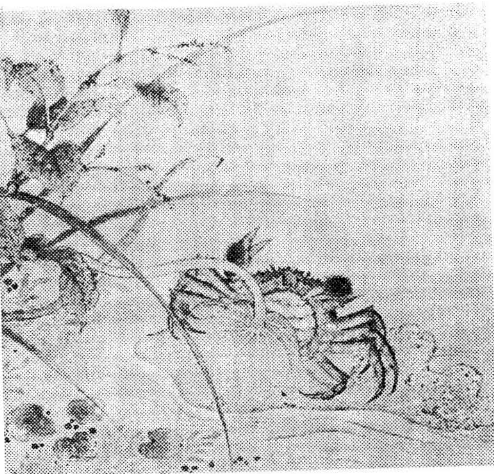
Anonim din timpul dinastiei Song, *Șoim și gâște* (Muzeul Palatului, Beijing).



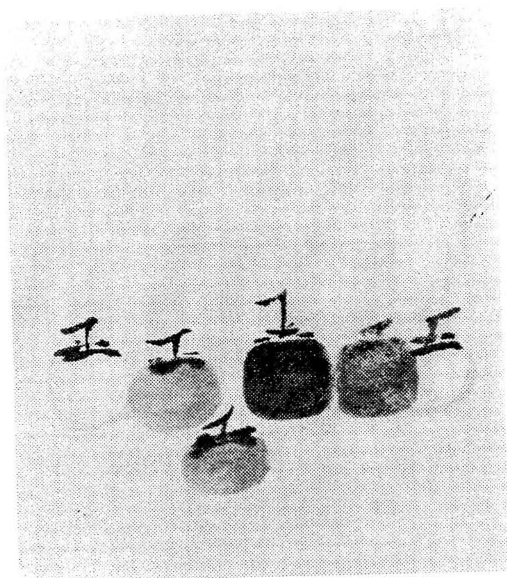
Anonim din timpul dinastiei Song, *Pini și păsări* (colecție chineză).

Ch'en Jung (sec. XIII), *Dragon* (Muzeul din Canton).

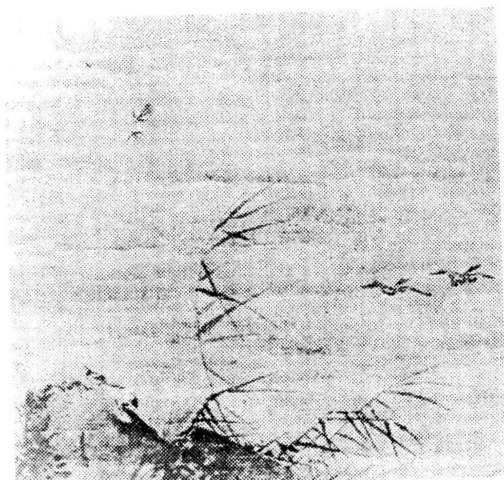




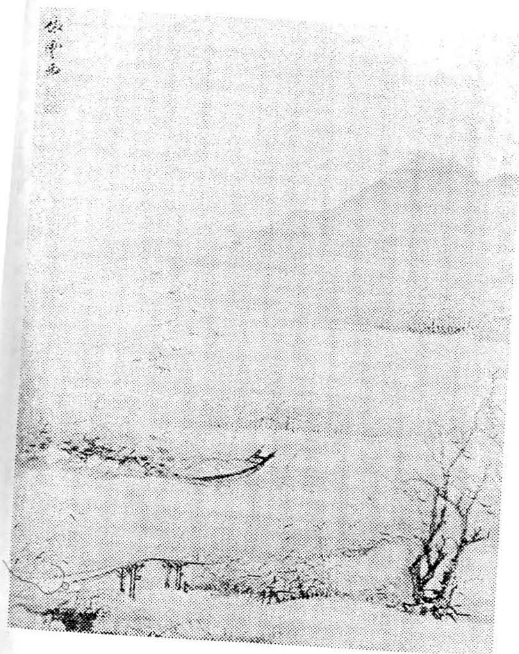
Anonim din timpul dinastiei Song, *Crab, frunză de lotus și trestii*, (colecție chineză).



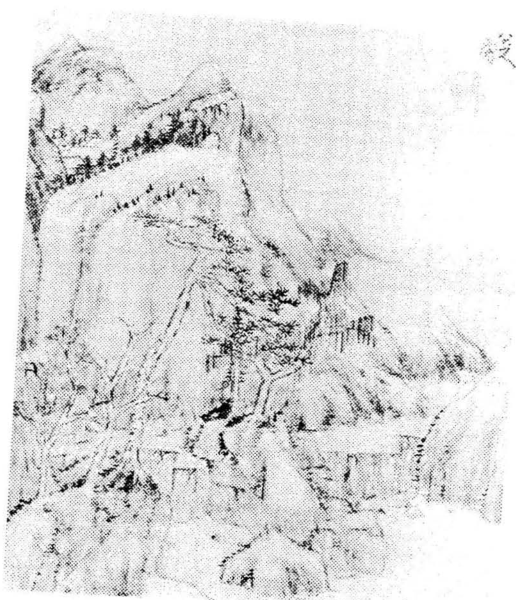
Mu Qi (sec. XIII), *Șase kaki* (colecție japoneză).



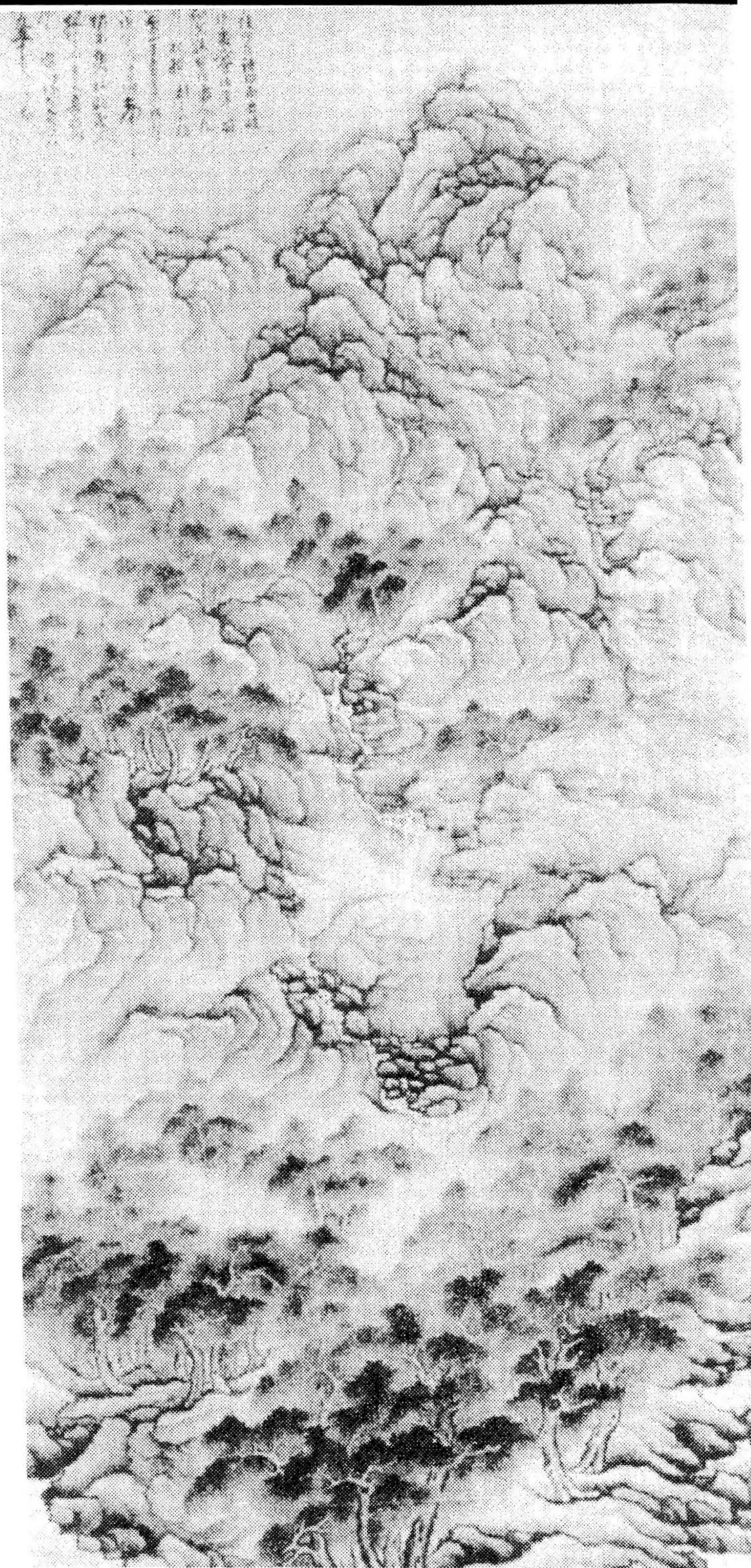
Liang Kai (1172-1204), *Trestii și păsări în bătaia vântului* (colecție japoneză).



Wang Hui (1632-1717), *Peisaj* (colecție chineză).



Qu Da (1626-1705), *Peisaj* (colecție chineză).

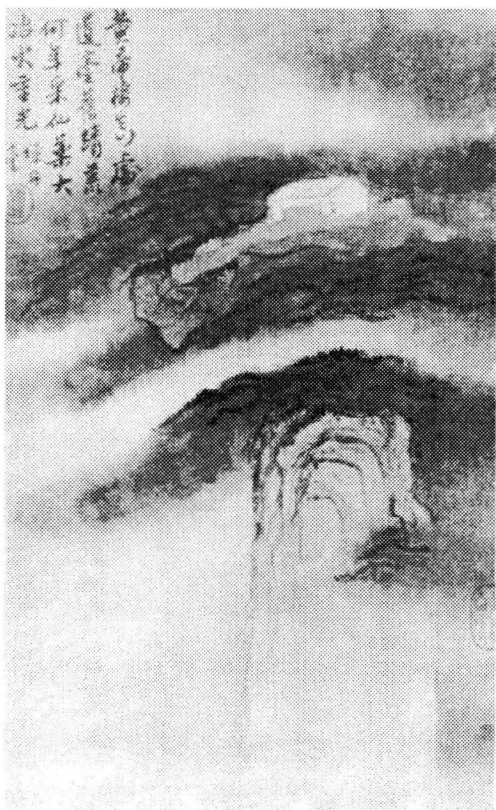


Fa Go-chen (1613-1696), *Peisaj* (colecție chineză).





Shi Tao
(1641-după 1710),
*Peisaj*
(colecție chineză).



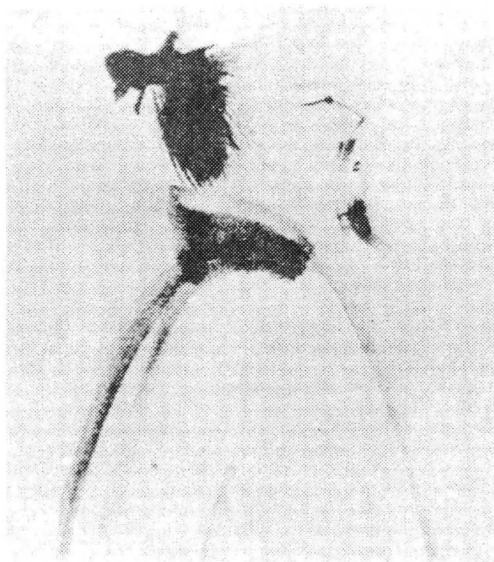
Mei Qing
(1623-1697),
*Platoul Alchimiei pe muntele Huang*
(Muzeul din Shanghai).



Tsu Chi (sec. XVII), *Peisaj* (Muzeul din Shanghai).



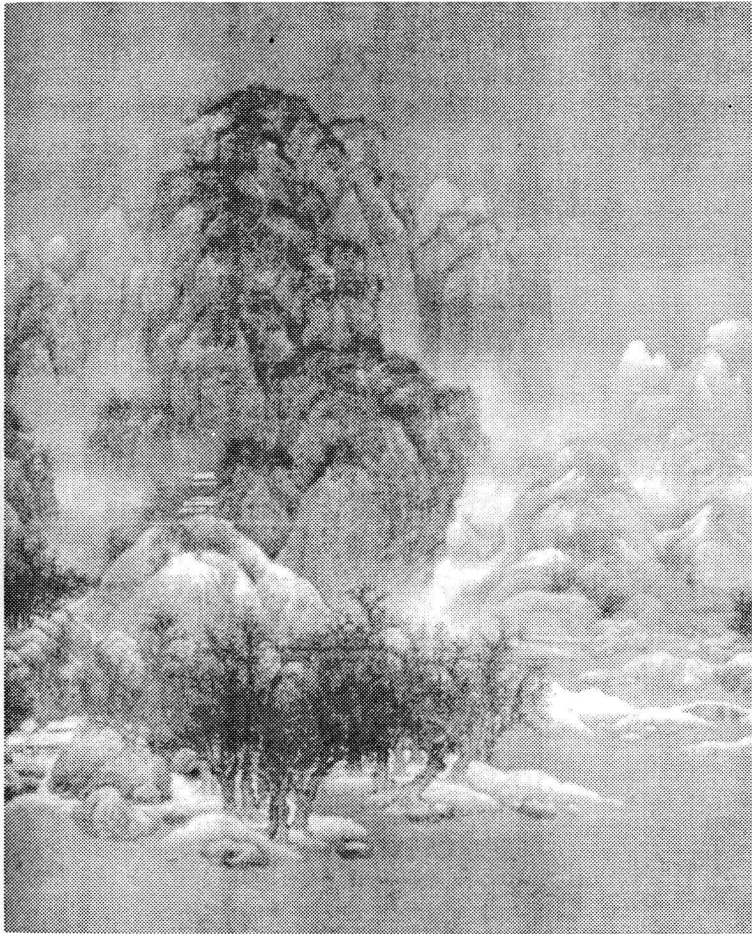
Chao Fu (1127-1279), *Fluviu și munți pe o întindere de zece mii de li* (Muzeul Palatului, Beijing).



Liang Kai (1172-1204), *Poetul Li Po* (Muzeul Național din Tokio).



Cheng Hong-shou (1598-1652), *Pustnic așezat pe frunze de bananier* (colecție chineză).



Fan Kuan (activ între 990-1030), *Peisaj înzăpezit* (Muzeul din Tientsin).

Anonim din timpul dinastiei Song, *Peisaj cu personaje și cocor* (Muzeul din Shanghai).





Kuo Hsi (1010-1090), *Peisaj* (Muzeul din Shanghai).

chineze, atât de distincte în epoca Tang, se interpenetrează, tinzând spre o manieră de sinteză (apropiată în special de neoconfucianism), din care se vor degaja o cosmologie și câteva principii fundamentale pe care pictura se va sprijini de acum înainte.

Dacă, încă de la început stilul „nordist“ (inaugurat, după cum am văzut de Jing Hao și Guan Tong) este dintr-o dată dus până la punctul său de maximă tensiune de către artiști precum Fan Kuan sau Guo Xi, în curând influența maeștrilor „sudiști“- un Ju Ran, un Dong Yuan - se va impune conștiinței pictorilor: îndeosebi lui Mi Fu (1051-1107), celebru caligraf și colecționar, și mai ales fiului său, Mi You-ren (1086-1165). Prin creațiile lor, cei doi artiști au contribuit în mod singular la îmbogățirea picturii chineze: inițiatori ai stilului „cu pete suprapuse“ și cu „puncte topite“, ei vor ști să folosească în tablourile lor, cu un talent neobișnuit, dinamica Vidului.

Efervescenta activitate desfășurată în timpul dinastiei Song din Nord, nu se va întrerupe o dată cu invazia triburilor Jin. Un fenomen nou va permite artei să-și păstreze, în vâltoarea evenimentelor, atât expresia cât și continuitatea. Acest fenomen hotărâtor s-a născut o dată cu întemeierea Academiei de pictură, încă de la începutul dinastiei Song. Această Academie, la care admiterea avea loc prin concurs, număra în timpul dinastiei Song din Nord șaizeci de membri și peste o sută în timpul dinastiei Song din Sud.

În Nord, Academia din era Xuan-he rămâne cea mai cunoscută: apogeul ei coincide cu domnia împăratului Hui-zong, el însuși un artist excepțional, dar care va conduce imperiul la ruină, lăsând frâiele statului pentru a se consacra în exclusivitate artei. În Sud, cea mai ilustră Academie va fi cea din era Shao-xing, sub domnia împăratului Gao-zong.

Instituția Academiei va avea ca prim merit protejarea creației artistice, puternic amenințată până atunci de tribulațiile istoriei. Dar mai ales ea va permite pictorilor să aprofundeze tehnicile transmise de Cei Vechi și să-și lărgească în mod considerabil câmpul tematic al inspirației, propunând categorii de specializare cât mai variate posibil; vizând fiecare un subiect bine delimitat: Personaje, Palate și Edificii, Triburi străine, Dragoni și Pești, Munți și Ape, Animale domestice și Fiare sălbatice, Flori și Păsări, Bambuși și Pini, Legume și Fructe etc. Altă inovație: de acum înainte artiștii vor fi selectați din întreaga Chină, ceea ce le va permite

tuturor o profitabilă confruntare.

Sunt numeroși pictorii Academiei din epoca dinastiei Song din Nord al căror nume merită a fi reținute: Zhao Bai-zhu, Guo Xi, Huang Ju-cai, Wang Ning, Gao Wen-jin, Yan Wen-gui, Gao Ke-ming, Cui Bo, Ma Ben, Chen Yao-chen. Când, imediat după invazia triburilor Jin, Academia a trebuit să fie transferată în Sud, a emigrat un mare grup de pictori de mare valoare: Li Di, Xiao zhao, Li Tang, Li Duan, Su Han-chen.

Un loc special trebuie acordat lui Li Tang (1050-1131) care, grație forței artei sale, susținută de o incomparabilă măiestrie tehnică, va juca rolul indispensabil de legătură între cele două perioade. Maniera sa va influența puternic și durabil stilul dinastiei Song din Sud.

Tehnica trăsăturii sale de penel, zisă „cu securea mare" (care deriva din trăsătura supranumită „cu securea mică", inventată de Li Si-xun în timpul dinastiei Tang), va fi reluată de doi dintre cei mai mari pictori de la sfârșitul dinastiei Song: Ma Yuan (activ între 1172-1214) și Xia Gui (activ între 1190-1225). Aceștia, deși lucrează într-o perioadă târzie, vor reînnoi, nu mai puțin radical, pictura epocii. Astfel, ei excelează în crearea unei atmosfere de romantism mistic în care introduc figuri desenate cu trăsături largi, riguroase și unghuloase, ce au o singulară forță a pregnanței. Dar, mai ales, ducând până la extrem efortul unor pictori din Sud de a se elibera de compoziția prea ordonată practicată de predecesorii lor, Ma și Xia inventează un fel de perspectivă *descentrată*, unde, punând accentul pe un colț dat al peisajului, ei incită cu atât mai mult eficacitatea privirii imaginare a spectatorului de a se îndrepta spre ceva neformulat și nostalgic care, deși aparent invizibil, devine de acum încolo adevăratul „subiect" al operei. Ne putem foarte bine întreba dacă acest „excentrism" nu este într-o anumită măsură legat de situația geografică care era și aceea a lor: China pierduse o mare parte a teritoriilor sale și pictorii nu puteau să nu resimtă profund, asemeni tuturor chinezilor din epocă, drama de a fi separați pentru totdeauna din unitatea visată... Totodată, acestui stil de reprezentare atât de particular îi datorează artiștii noștri poreclele „Ma-Colțul" și „Xia-Jumătatea".

Aceste două figuri nu trebuie să le eclipseze totuși pe cele ale altor pictori care se vor remarca în cadrul Academiei din timpul dinastiei Song din Sud: Liu Song-nian, frații Yan Zi-ping

și Yan Zi-yu, Ma Lin (care este fiul lui Ma Yuan), Li Song, Liang Kai, Ju Huai-jing, fără a mai pune la socoteală o mulțime de anonimi care ne-au lăsat opere de înaltă valoare.

Pictura academică nu este uniformă. În sânul său coexistă mereu trei tendințe care orientează arta chineză încă din epoca Tang. Totuși, în general, stilul din Academie se caracterizează prin grija față de Normă, rigoarea tehnică și specializarea pe genuri. Dar pictura din Academie nu reprezintă întreaga pictură a epocii Song. Există, într-adevăr, o relație dialectică, extrem de fecundă, între pictorii Academiei și cei care nu-i aparțineau și care căutau tocmai să se delimiteze de ea. Astfel, printre marii pictori ai epocii Song din Nord menționați mai sus, Fan Kuan ș Mi Fu lucrează în afara Academiei, ceea ce le-a permis, fără îndoială, a întreprinde o cercetare foarte personală ce va da rezultate uimitoare. Numelor lor le poate fi adăugat cel al lui Li Gong-lin (1040-1106), celebrul pictor de personaje și de cai.

Un alt fapt demn de notat, încă și mai semnificativ și care va avea consecințe decisive: nașterea în afara Academiei, a unei picturi practicată de literați, deci de pictori neprofesioniști. În general excelenți caligrafi, acești artiști abordează cu multă libertate anumite genuri, mai ales subiectele rânduite sub categoria „Plante și Flori" (bambuși, orhidee, flori de prun etc.), în măsura în care în tehnica cerută de acest domeniu se recurge la un tip de trăsături de pensulă ce sunt apropiate de scriitură. Scopul lor inițial nu era de a face „mare artă", ce de a exprima, prin intermediul figurilor împrumutate din natură, o stare de suflet, o dispoziție a spiritului și în final un mod de a fi. Oare nu Su Dong-po (1036-1101), primul și cel mai ilustru dintre ei, spunea: „Bambușii mei nu au segmente, ce este straniu în aceasta? Ei sunt bambuși născuți din inima mea și nu dintre acei bambuși pe care ochiul se mulțumește să-i privească din exterior". De altfel, el este cel care, referindu-se la un tablou al prietenului său Wen Tong, celălalt mare pictor al bambusului, a spus faimoasele cuvinte: „Înainte de a picta un bambus, trebuie ca el să crească mai întâi în forul tău interior". El și alți câțiva, între care Huang Ting-jian și Mi Fu, vor consacra în cele din urmă practica aceasta atât de specifică picturii chineze: a înscrie poeme în spațiul alb al tabloului. La origine o astfel de practică viza metamorfozarea picturii

într-o artă oarecum mai *completă*, în care calitatea plastică a imaginii se combina cu cea muzicală a versurilor, adică, aprofundând și mai mult, dimensiunea spațială și dimensiunea temporală.

Această pictură a literaților va fi cu adevărat consacrată, în epoca dinastiei Song din Sud, de Cheng Sseu-xiao, Zhao Meng-jian și Yang Wu-jiu, care se vor specializa în pictura cu orhidee, narcise și respectiv flori de prun. De fapt, va trebui să așteptăm dinastia următoare pentru ca această formă de artă atât de specială să devină la rândul său un curent dominant.

*Dinastia Yuan* (1266-1367)

Dinastia Song avea să se prăbușească în fața atacului fulgerător al mongolilor. Aceștia vor întemeia în China o nouă dinastie, Yuan, care va dura cam o sută de ani. Prin neîncredere și discriminare, noii stăpâni ai țării au exercitat mai întâi o represiune nemiloasă, apoi o cenzură foarte severă față de popor în general și față de clasa literaților în special. S-ar putea presupune că datorită severității acestei cenzuri, creația artistică avea să cunoască un declin. Dar n-a fost așa. Alături de teatrul popular, pictura va fi chiar expresia majoră a acestei epoci. Netratând subiecte ce aveau raport direct cu realitatea politică, ea nu oferea nici un motiv pentru critica cenzorilor. Mai ales, că majoritatea pictorilor lucrau atunci în afara circuitului oficial, unii chiar alegând viața de ermit.

Cei mai cunoscuți dintre ei („Cei Patru Mari Maeștrii ai dinastiei Yuan“) sunt Huang Gong-wong (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354), Ni Zan (1301-1374) și Wang Meng (1308-1385). Toți patru aparțineau celei de-a doua generații de pictori ai dinastiei Yuan și locuiau în general în provinciile din sud: Zhiang-su și Che-zhiang. Se frecventau, li s-a întâmplat chiar să colaboreze. Totuși ei sunt atât de diferiți în stilul lor încât e aproape imposibil să fie confundați. Huang Gong-wong se afirmă mai ales prin viziunea sa suverană și echilibrată, reflexul exact al personalității sale. Tabloul său celebru, intitulat „Șederea mea pe muntele Fu-qun“, în întregime străbătut de o luminoasă seninătate, constituie fără îndoială cea mai bună ilustrare a manierei sale. Având caracter dificil, Wu

Zhen îndrăgea mai presus de orice tovărășia călugărilor. Stilul său simplu de viață transpare în pictura sa, ce frapează prin aspectul ei direct și abrupt, nelipsit de o savoare pură. Ni Zan, adept al taoismului (ca și Huang Gong-wong de altfel), caută mai întâi o esențializare, pe care o traduce străduindu-se să reprezinte elementele naturii numai sub forme extrem de epurate, exprimate prin trăsături de penel voit „insipide". În ce-l privește pe Wan Meng, el a îmbogățit pictura timpului cu o operă a cărei forță era neobișnuită pentru acea vreme; folosind un tip de trăsătură de penel inventată de el, faimoasa „peri de bou", deopotrivă sinuoasă și adunată, el creează peisaje dinamice, animate parcă de un freamăt constant (pictura sa amintește uneori de aceea a lui Van Gogh din ultimii ani).

Nu este mai puțin adevărat că, în ciuda acestor diferențe de stil, multe trăsături semnificative îi unesc pe acești patru pictori. Toți erau desăvârșiți literați (la fel de buni pictori, caligrafi și poeți). Operele lor sunt împodobite cu numeroase poeme: ei vor contribui astfel la stabilirea definitivă a tradiției acestei picturi a literaților, inaugurată în timpul dinastiei Song, de Su Dong-po, Wen Tong și Mi Fu. Dar mai ales pe plan tehnic contribuția lor este inestimabilă. Ei reneagă moștenirea prea recentă din pictura epocii Song, tinzând mai degrabă să reînnoade arta maeștrilor în timpul celor Cinci Dinastii (Dong Yuan, Ju Ran) sau al dinastiei Song din Nord (Fan Kuan, Guo Xi. Mi Fu), la care adaugă mai multă spontaneitate, mai multă libertate, în special în mânuirea penelului și în calitatea tușului. Ei deschid astfel noi posibilități acestor două elemente de nedisociat ale practicii picturii chineze, străduindu-se a extrage din ele savoare și „rezonanță" în același timp. Într-un tablou, și cel mai mic punct, cea mai mică pată de tuș, diluat sau concentrat, constituie pentru ei o ocazie de a imprima, într-o manieră sensibilă, vibrația însăși a sufletului lor. Astfel încât tabloul nu este apreciat numai pentru calitățile sale de ansamblu, ci poate fi gustat până în cele mai mici detalii.

Trebuie, de asemeni, să insistăm asupra faptului că acești patru pictori, care într-o anumită măsură rezumă ei înșiși arta epocii Yuan, nu ar fi putut ajunge la o asemenea măiestrie dacă nu ar fi fost precedați de câțiva îndrăzneți care le-au deschis drumul: între ei, în primul rând incomparabilul Zhao Meng Fu (1254-1322). Acesta

studiase pictura pe lângă Qian Xuan (către 1235-1301), alt mare pictor realist de la începutul dinastiei Yuan, al cărui stil minuțios și precis îl va influența considerabil. Zhao, extrem de dotat, va excela în toate genurile. Și, cum avea să ocupe un rang înalt în ocârmuirea mongolilor, el va fi cel care va da cu adevărat „tonul“ epocii. Excepțional caligraf, el va ști să introducă în pictura sa acel joc subtil al pensulei pe care, după cum se cunoaște, vor ști să-l exploateze „Cei Patru Maeștri“. Alături de el, un alt artist, Gao Ke-gong, mare peisagist, de tehnică clasică, dar cu o viziune foarte personală, va contribui la asigurarea trecerii de la pictura epocii Song la cea a epocii Yuan. Ar mai merita să fie semnalați și alți pictori: Tang Li, Cao Zhi-bo, Fang Cong-yi, Sheng Mu, care, fiecare în felul său, se impun în același spirit de deschidere și libertate.

*Dinastia Ming* (1368-1644)

După ce a răsturnat ordinea mongolilor, conducătorul răscoalei de la 1368, Zhou Yuan-zhang, va fonda la rândul său o nouă dinastie, dinastia Ming, cu o conducere centralizată și autocratică. Curând, statul va restabili, într-o formă puțin diferită, Academia, suprimată în timpul dinastiei Yuan. Dar, datorită controlului strict al puterii asupra tuturor formelor posibile de creație și în ciuda faptului că erau mulți artiști de un real talent, pictura nu va mai putea regăsi vreodată dinamismul viu care a făcut gloria Academiei din epoca Song. De altfel, incapacitatea sa de a contribui la o creație „deschisă“ va duce, în final, la antrenarea artei picturale chineze (cel puțin parțial) spre un „academism“ adeseori decepționat, ce se naște la sfârșitul dinastiei Ming.

Și totuși epoca este departe de a fi neglijabilă. Ea va favoriza chiar înflorirea câtorva talente de primă mărime care, fără a se remarca în invenția unor forma noi, vor glorifica și ei puțin moștenirea lăsată de Cei Vechi.

Provinciile maritime din Sud, Zhiang-su și Che-zhiang, care se deschid în această perioadă spre lumea exterioară, cunosc o expansiune economică fără precedent. Aceste două regiuni vor constitui, în tot timpul dinastiei Ming, focarele unei intense activități culturale. Nu vor întârzia să se confrunte două școli de pictură: școala Che (în Che-chezhiang) și școala Wu (în Zhiang-su). Cronologic,

școala Wu urmează celei din Che, de care încearcă în mod clar să se diferențieze. Această dublă relație, de succesiune și rivalitate, își are importanța sa: ea va menține deschis câmpul căutărilor mai bine de o jumătate de secol.

Dacă Dai Jin (prima jumătate a secolului al XV-lea) se impune curând ca șef incontestabil al școlii Che, aceasta are loc fără ca el să-și fi propus așa ceva. Venerat pictor de curte, el se retrăsese la Hang-qu, ținutul său natal, în urma unor intrigi după care avusese de suferit. Va continua să picteze și după ce s-a retras de la Curte, dar va muri sărac și neapreciat. Influențată cu siguranță de acest destin care l-a făcut să cunoască lumi atât de opuse, pictura sa relevă și ea două stiluri foarte diferite: unul „academic", ce derivă din cel al lui Ma Yuan și Xia Gui din timpul dinastiei Song din Sud; altul, mai personal, care îl apropie de Wu Zhen, unul dintre „Cei Patru Maeștrii" din timpul dinastiei Yuan. Excelent și într-unul și în celălalt, el va lăsa opere de o calitate atât de rară încât vor sfârși prin a se impune urmașilor ca modele ale unui nou drum. În urma sa, compatriotul său Wu Wei (1459-1508), care făcea și el parte din Academie, va consolida definitiv reputația școlii Che, oferind admirației contemporanilor săi o operă plină de forță ce unește în felul său cele două calități constatate la Dai Jin: rigoare academică și inspirație personală. Acești doi șefi de școală vor avea numeroși imitatori, cel mai cunoscut rămânând fără îndoială Lan Ying (1585-1657).

Totuși, către sfârșitul secolului al XV-lea, în provincia Zhiang-su, în jurul orașului Su-qu, centru comercial și cultural deosebit de prosper, s-a născut o altă școală, ilustrată mai întâi prin pictori proveniți din familii de literați. Printr-o reacție împotriva școlii Che, școala Wu își propune să reînnoade firul tradiției picturii „literare" din timpul dinastiei Yuan. Doi pictori îi asigură dintr-o dată strălucirea: Shen Zhou (1427-1509) și discipolul său, Wen Zheng-ming (1470 -1559). Ambii, trăind foarte mult, forța numelor lor va domina lumea artei timp de mai multe decenii. Purtând amprenta echilibrului și armoniei, fidele unor principii etice și estetice de mare rigoare, operele lor nu sunt însă mai puțin traversate din când în când de semne bruște de violență în concordanță cu imaginea unei societăți care, atingând un grad de rafinament extrem, și știindu-se amenințată în secret din interior și din exterior de forțe dizolvante, se interoghează cu neliniște asupra

propriului destin. Pe urmele lor vin alți doi mari pictori: Lu Zhi (1496-1570) și Chen Shun (1483-1544), care se vor angaja pe același drum: ultimul mai ales care, prin uimitoarea stăpânire a tehnicii tușului, atinge în felul său expresia atât de spontană a artei lui Mi Fu din timpul dinastiei Song, aducând astfel o prospețime salutară producției epocii.

La granița acestor două școli, o a treia tendință regrupează un anumit număr de pictori supranumiți „ai stilului academic". (Să notăm că, în China, acest calificativ trimite întotdeauna la stilul Academiei din timpul dinastiei Song). Trei nume domină acest curent: Zhou Chen (activ la începutul secolului al XIV-lea) și cei doi discipoli ai săi, Tang Yin (1470-1523) și Qiu Ying (către 1510-1551). Nici unul din cei trei nu aparține Academie, dar fiecare dintre ei se străduiește să reia marele stil al dinastiilor Tang și Song. Spre deosebire de literații școlii Wu, ei au adeseori o origine modestă: Qiu Ying era un simplu artizan; Tang Yin, grație inteligenței sale precoce, își va putea face studiile și va fi admis în cercurile cultivate, dar, în urma unei greșeli comise la un examen, va fi exclus din rândul cadrelor oficiale și se va abandona unei vieți nechibzuite despre care va vorbi cronica timpului. Neputând accede la cultura colegilor rivali, acești artiști vor căuta să se afirme prin virtuozitatea lor tehnică, prin compoziția savant armonizată și echilibrată a operelor lor (unde nimic nu este lăsat la voia întâmplării) și prin calitatea execuției lor dusă, în fiecare detaliu, până la un rafinament extrem. Eclectici în alegerile lor, ei vor lăsa autentice capodopere în cele mai diverse domenii: peisaje realiste sau imaginare, scene referitoare la viața de curte din timpurile vechi, portrete de curtezane, subiecte mitice, arbori și flori etc.

După ei, epoca va fi dominată de personalitatea copleșitoare a lui Dong Qi-chang (1555-1636). Provenit din școala Wu, el este un artist de mare talent, dar de spirit formalist. Ocupând un post oficial de rang înalt și complăcându-se în discuții teoretice, va contribui din plin, prin concepțiile sale schematice, la orientarea picturii din timpul său spre un academism măsurat cu compasul, în care în curând totul va fi pus în termenii rețetelor și ai regulilor.

Uniformitatea propăvăduită de Dong, ce se face

adeseori simțită în producția acestui sfârșit de dinastie, este din fericire întreruptă de creațiile originale ale câtorva „marginali", în special Xu Wei (1521 -1593) și Chen Hong-shou (1599 -1652), care, amândoi, vor influența pictura din timpul dinastiei următoare. Xu Wei este unul dintre puținii artiști chinezi atestat drept „nebun". Extrem de dotat, cu o sensibilitate ardentă, el își va pierde echilibrul mental spre vârsta de patruzeci de ani, după multe perioade de doliuri cumplite și o serie de eșecuri la examenele oficiale. Va continua totuși să picteze și să caligrafieze pe parcursul multilor ani ce-i vor rămâne de trăit, realizând opere cu un net caracter expresionist, ce degajă o forță deosebită. Chen Hong-shou, cunoscut mai ales ca pictor de personaje, va cultiva și el deliberat straniul și bizarul. Punându-și desăvârșita măiestrie tehnică (care îl înrudește cu cei mai buni portretiști din timpul dinastiilor Tang și Song) în serviciul unui stil absolut personal, el nu ezită să deformeze figurile pentru a le accentua expresivitatea. Ceea ce caută să exprime prin intermediul personajelor ce-i rețin atenția nu este o asemănare oarecare, ce s-ar baza pe un ansamblu de detalii exacte, ci o manieră de a fi care nu revendică nimic altceva decât libertatea.

*Dinastia Qing* (1644-1911)

Academismul, în care se împotmoleau în acest timp destul de mulți artiști, ar fi putut da o lovitură fatală destinului picturii chineze. Dar, după cum vom vedea, epoca este la fel de propice dezvoltării câtorva genii independente: ele vor fi acelea ce vor deschide calea unei întregi descendențe de pictori uimitori, de un individualism extrem, ce vor împodobi cu o neașteptată strălucire această ultimă dinastie chineză, care începe în 1644, când urcă pe tron un împărat manciurian. Expresioniști convinși, ducând uneori originalitatea până la extravaganță (majoritatea dintre ei declarându-se împotriva noului regim), ei vor ști să se exprime cu accentul geniului: grație lor, pictura dinastiei Qing, departe de a fi o palidă continuare a celei din timpul dinastiei Ming, ne apare azi ca ultimul mare val al unei tradiții mai mult decât milenare.

Asemeni mongolilor, odată cu instalarea lor la putere, manciurienii încep prin a exercita o cenzură necruțătoare

în toate domeniile în care autoritatea lor se putea manifesta în voie. Arta picturii, o știm, se afla relativ la adăpostul acestui despotism meticulos. Dar, de această dată, artiștii, departe de a căuta să evite subiectele ce aveau o relație oarecare cu situația politică, socială sau morală a țării, se vor strădui să exprime în operele lor, sub protecția unui simbolism transparent sau prin intermediul poemelor înscrise pe marginea tablourilor, voința hotărâtă de a nu face nici un compromis și chiar de a provoca.

Primii dintre ei trăiseră drama căderii dinastiei Ming. Atitudinea lor față de noua ordine a lucrurilor va fi un refuz sau cel puțin de retragere. Să nu ne mirăm deci dacă cei patru, prin excelență reprezentanți ai acestui nou val de artiști, pe care tradiția îi desemnează ca pe cei „Patru Eminenți Călugări-Pictori", au ales cu toții să ducă o viață solitară. Numele lor: Hong Ren (1610 -1663), Kun Can (1612 -1693), Qu Da (1626 -1705), Shi Tao (1641 - după 1710).

Hong Ren era originar din An-hui. După ce a cutreierat prin diverse provincii, el se stabilește într-o mănăstire la poalele Muntelui Huang-shan, în provincia sa natală. Împreună cu Shi Tao și Mei Qing, el va contribui la renumele școlii zisă din Huang-shan. Luând drept model pe marii maeștri din timpul dinastiei Yuan, el impune totuși un stil foarte personal, îndeosebi în reprezentarea stâncilor, ce trădează grija sa de a găsi formele ireductibile ale naturii, afirmându-și în întregime caracterul, dușman al oricărui compromis.

Kun Can a trebuit să participe, la treizeci de ani, la războiul de rezistență împotriva manciurienilor. Zece ani mai târziu, sub noul regim, el se va călugări. Îl găsim în continuare în diverse mănăstiri din sudul Chinei. Peisajele sale, care amintesc de cele ale lui Wan Meng din dinastia Yuan, izbesc prin aspectul lor fremătător și patetic.

Qu Da a fost fără îndoială cel mai mândru și mai extravagant dintre toți. Pentru a nu fi obligat de-a avea de a face în nici un fel cu noul regim el lăsa să fie luat drept nebun. Tablourile sale, cu multe stânci abrupte, rădăcini noduroase, sunt de o factură violentă, extrem de insolită. Dacă i se întâmpla să reprezinte animale (vulturi, bufnițe, pești, șobolani), el le conferea o atitudine stranie, când dezinvoltă, când direct agresivă. Maniera sa unică zămislită din succesiunea unor trăsături fulgurante de penel, face din el unul dintre pictorii cei mai originali, cei

mai „inimitabili“ ai picturii chineze.

În sfârșit, Shi Tao, care avea toate darurile, este o personalitate complexă. Copilăria sa tragică a fost marcată de căutarea dureroasă a unei identități de care s-a încercat să fie privat: tatăl său, din descendența regală Ming, este asasinat după moartea ultimului împărat de către membrii propriei familii, care se angajau într-o luptă fratricidă pentru putere. Shi Tao, în vârstă atunci de trei ani, nu-și va datora viața decât vigilenței unui servitor care îl încredințează unei mănăstiri. Dar strălucirea talentului său, succesul foarte rapid îl vor determina în curând să facă act de fidelitate față de noii stăpâni. Atras spre lume, îi este foarte greu să se supună regulamentului monastic pe care l-a ales. Spirit paradoxal, încontinuu hărțuit de forțe contrarii, așa se dezvăluie în opera sa, pe cât de variată pa atât de fecundă, situată sub semnul unei neîncetate interogații; în sfârșit, astfel apare în *Discurs asupra picturii*, unul din textele teoretice cele mai importante ale gândirii estetice chineze.

Contemporan cu „Cei patru Călugări-Pictori“, un alt artist imposibil de clasat, Gong Xian (1599 -1689), și el o personalitate la fel de puternică, marchează cu amprenta sa singulară întreaga pictură a timpului. El își petrece cea mai mare parte a vieții în regiunea Nankin, unde participă activ la mișcarea patriotică îndreptată contra Manciurienilor. După instaurarea noului regim, el va alege retragerea în singurătatea Muntelui Qing-liang, împărțindu-și timpul între pictură și învățământ, fără a înceta să intervină, când și când, în treburile lumești. Peisajele sale, încărcate de tuș gros, amenințate parcă de furtună, unde totul îi indică iminența, sunt după chipul caracterului său, ardent și tumultuos totodată, care îl va îmboldi toată viața să îmbrățișeze orice cauză justă.

Atitudinea acestor „vârstnici“ nu va fi lipsită de consecințe asupra succesorilor lor direcți, dintre care cei mai iluștri sunt și ei cunoscuți sub o denumire colectivă. Aceștia sunt „Cei Opt excentrici din Yang-zhou“: Cheng Xie (1693 -1765), Jin Nong (1687 -1763), Luo Bin (1733 -1799), Li Fang-ying (1695 -1755), Wang Shi-shen (1686 -1759), Gao Xiang (1688 -1753), Huang Shen (1687 -1766) și Li Shan (1692 -1762). Fiecare în felul său exaltă tehnica expresionistă aflată de acum încolo la mare cinste, ducând-o în măsura posibilului, la un grad de dezinvoltură sau nonconformist și

mai evident. Unul dintre ei se remarcă incontestabil în ansamblul grupului: este vorba de Cheng Xie, care oferă în acest mijloc de secol al XVIII-lea, unul dintre ultimele exemple de ceea ce trebuia să fie un "literat desăvârșit", în cel mai bun sens al cuvântului. Gânditor și om de acțiune totodată, el exercită cu zel funcțiile de prefect de provincie (după ce-și va fi trecut cu succes examenele oficiale), exprimând în scrierile și poemele sale idei politice și sociale fondate pe un umanism generos și exigent. Rând pe rând, angajat (în pofida unei legi nedrepte, i-a condamnat deliberat pe cei bogați și i-a apărat cu îndrăzneală interesele populației rămase fără adăpost) și izolat se dedică activității sale de pictor și caligraf cu o exemplară libertate a spiritului), el va ști să-și pună în valoare, în egală măsură, un ascuțit simț critic și un temperament îndreptat firesc spre extravaganță, ce sfida toate convențiile. Oricum, opera sa ne amintește că, în toate etapele tradiției picturii chinezești, se naște un curent al gândirii care, într-un fel sau altul, refuză să considere arta ca o fugă din fața realității sau ca un rod al unor căutări pur estetice, preferând să vadă în gestul artistului o formă concretă de împlinire a omului.

Curentul expresionist, atât de caracteristic pentru arta epocii ing, va mai fi ilustrat de-a lungul secolului al XIX-lea și până în zilele noastre de artiști de mare talent; cităm doar trei dintre ei: Ren Bo-nian (1839 -1895), Wu Chang-shi (1844 -1927) și Qi Bai-shi (1863 -1957).

În același timp, un alt curent căuta să apere cu răbdare tradiția moștenită de la Cei Vechi. A cunoscut momentul de glorie în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea prin intermediul unor oameni ca Yun Shou-ping (1633 - 1690), Wu Li (1632 -1718), și „Cei Patru Wang": Wang Yuan-qi (1642 -1715), Wang Shi-min (1592 -1680), Wang Jien (1598 -1677) și Wang Hui (1632 -1717). Deprinși cu toate rafinamentele tehnicilor tradiționale, acești artiști s-au bucurat la timpul lor de un considerabil prestigiu, în măsura în care ei întruchipau Ortodoxia. La drept vorbind meritul lor nu este mic: lor le datorează pictorii de azi posibilitatea de a fi conservate intacte unele dintre cuceririle majore ale trecutului. Unii nu s-au mărginit doar să-și exercite acest rol de „conservatori", neezitând, atunci când a fost necesar, să inoveze, și ei în arta subtilă a compoziției.

O dată cu pictura, și în simbioză cu ea, se dezvoltă o gândire estetică, pe care o putem împărți în patru perioade:

Perioada inițială, corespunzătoare dinastiei Jin, dinastiilor din Nord și din Sud și dinastiei Sui (secolele IV-VI). Ca urmare a primelor tratate literare s-au născut și primele texte privind arta picturii, în special următoarele trei: *Hua -shan shui-xu* [Introducere în pictura de peisaj] de Zong Bing (375-443), *Hsu hua* [Dizertație asupra picturii] de Wang Wei (415-443) și *Gu-hua pin-lu* [Catalog ce clasifică pictorii vechi], în care autorul, Xie He (către 500 după Cristos), formulează faimoasele Șase Canoane: animarea suflurilor armonice, mânuirea pensulei după principiul osului, figurarea formelor în conformitate cu obiectele, aplicarea culorilor în acord cu categoriile, conceperea prealabilă a elementelor de pictat, transmiterea prin cópii a modelelor Celor Vechi.

A doua perioadă corespunde dinastiei Tang (secolele VII-IX). Perioadă de consolidare în care se afirmă toate tendințele și în care se resimte nevoia de a inventaria moștenirea trecutului și de a stabili ierarhii. De unde și apariția lucrărilor istorice. Cea mai prestigioasă dintre ele este *Li-dai ming-hua ji* [Istoria picturii în timpul dinastiilor succesive] de Zhang Yan-yuan (secolul al IX-lea). Alături de această carte capitală, să mai menționăm *Chen-kuan kong-su hua-shi* [Istoria picturii în epoca Chen-kuan] de Pei Xiao-yuan (secolul al VII-lea) și *Tang-zhao ming-hua* [Catalog al picturilor din timpul dinastiei Tang] de Zhou Jing-xuan (secolul al IX-lea).

A treia perioadă corespunde Celor Cinci-Dinastii și dinastiei Song (secolele X-XIII). Mari tratate au aprofundat și sistematizat gândirea estetică elaborată în timpul secolelor precedente: *Hua-xueh mi jue* [Secrete pentru studiul picturii] și *Shan-shui lun* [Tratat despre peisaj], atribuite pe rând lui Wang Wei, lui Li Cheng (secolul al X-lea) și lui Jing Hao (secolul al X-lea); *Bi- fa ji* [Notă asupra metodei penelului] de Jing Hao; *Lin-quan gao-zhi ji* [Înălțătoare mesaje ale pădurilor și izvoarelor] de Guo Xi (secolul al XI-lea); *Hsuan-he Hua-pu* [Tratat de pictură din epoca Hsuan-ho] (secolul al XII-lea); *Shan-shui-chun quan ji* [Despre peisaj] de Han Zhuo (secolul al XII-lea) etc. De altfel, scrierile marilor pictori-literați, precum Su Dong-po și Mi Fu, deși mai puțin sistematice,

sunt în general considerate tot atât de importante ca și textele menționate mai înainte.

Perioada târzie corespunde ultimelor trei dinastii imperiale: Yuan, Ming și Qing (secolele XVI-XIX). Pictura literaților devenind un curent major, numeroși pictori, foarte cultivați, au luat obiceiul de a consemna în scris experimentele și gândurile lor. Din masa de scrieri ce formează un corpus impresionant, se pot detașa totuși câteva texte sau tratate, ce au grija de a exprima o gândire structurată, în special următoarele: *Hua-Shi* [Principiile picturii] de Dong Qi-chang (secolul al XVI-lea), *Hui-shi wei-yen* [Considerații asupra artei picturale] de Tang Zhi-qi (secolul al XVI-lea), *Hua-yu lu* [Discurs asupra picturii] de Shi Tao (secolul al XVII-lea), *Hua quan* [Reguli fundamentale ale picturii] de Da Chung-guang (secolul al XVIII-lea), *Hui-shi fa-wei* [Inițiere în arta picturală] de Tang Dai (secolul al XVIII-lea), *Hua-xueh xin-fa wen-da* [Discuții asupra picturii] de Bu Yan-tu (secolul al XVIII-lea), *Czhie-zhou xue-hua biaen* [Corabie pe oceanul picturii] de Shen Zong-qian (secolul al XVIII-lea), *Meng-huan-chu hua-Hsueh chien-ming* [Manual despre arta picturii la Atelierul Visului] de Zheng Ji (secolul al XIX-lea) și tratatul enciclopedic *Jhie-zui-yaun hua-pu* [Tratat despre pictura grădinii mari cât un grăunte de muștar], redactat de Wang Gai (secolul al XVIII-lea).

# TIMPUL ÎN PICTURA CHINEZĂ

Este cunoscută importanța noțiunii de Vid - Plin în structura artei picturale chineze. Într-un tablou, ea guvernează concepția trăsăturilor de penel, raportul dintre ele, combinarea tonalităților, dispunerea elementelor de pictat în vederea compoziției de ansamblu, precum și perspectiva aeriană, atât de specifică picturii chineze. Toate acestea au, înainte de orice, legătură cu Spațiul, după cum este de altfel și normal, fiind vorba de o artă esențialmente spațială.

Ne propunem totuși să facem aici o reflecție asupra problemei Timpului în pictura chineză. Într-adevăr, în cursul lecturilor textelor teoretice chineze acumulate de-a lungul secolelor, atenția ne-a fost atrasă de ideea emisă de numeroși autori, idee - legată și ea de funcționarea Vidului - a Neterminatului și a Devenirii, ce se referă la Timp.

A integra Timpul în reprezentarea spațială a fost întotdeauna o preocupare mai mult sau mai puțin conștientă a artiștilor clasici chinezi, în măsura în care scopul practicii lor nu era atât de a fixa un anume loc (sau scenă) privilegiat, cât de a crea un microcosmos organic corespunzător macrocosmosului lui Tao și în care ei erau interesați să imite, mai mult decât lumea reală, gestul însuși al Creației. La baza practicii lor stătea o concepție organicistă asupra universului, în care suflurile vitale erau socotite ca unificând toate ființele și acțiunile lor într-un *zhou-liu* (circulație universală), comportând numeroase transformări interne, ca într-un fel de cosmogeneză continuă în spațiul care Timpul nu ar fi altceva decât Spațiul în mișcare, iar Spațiul, Timpul aflat momentan în repaos.

Pentru a realiza reprezentarea acestui Spațiu-Timp

dinamic, pictorii au recurs la diverse procedee, dintre care, principalele două erau:

*Înscrierea unui poem sau a unui text în tablou.* Semnele caligrafice ce populează spațiul vid al tabloului, combinându-se plastic cu elementele pictate, introduc prin natura lor liniară, ce relatează o experiență trăită sau visată, o dimensiune cu adevărat temporală.

*Ruloul lung, orizontal, reprezentând un peisaj ce se întinde pe „zece mii de li“.* Pe măsură de ruloul este desfăcut, peisajul pictat, întretăiat de viduri mediane, se relevă în același timp ca Spațiu desfășurat și ca Timp viu și reversibil, într-un ritm adecvat.

Am avut, în altă parte, prilejul de a studia aceste două procedee mai aprofundat. În textul de față am dori să ducem mai departe observația noastră, prin intermediul unor texte decisive, scoțând în evidență un aspect mai subtil, mai implicit, aspect intern în însăși compoziția tabloului, anume ideea de Neterminat și de Devenire, pe care le-am menționat mai înainte. Această idee reflectă grija artistului chinez de a menține figurile pictate într-un tablou, în procesul lor vital de evoluție și de metamorfoză, altfel spus de a-i lăsa tabloului autonomia sa organică, precum și șansa de a-și împlini prin el însuși, ca entitate vie, destinul temporal.

Astfel, într-un tablou, arborii și florile, de exemplu, incarnând timpul trăit de pictor, trebuie să dea impresia că-și continuă propriul ciclu de creștere sau descreștere. Într-un peisaj de dimensiuni mai ample și implicând o durată cosmică, artistul are deopotrivă grija de a introduce ideea de transformare internă și de a face să se simtă, de exemplu, că apa se poate virtual evapora în nor sau invers, că norul poate virtual să redevină apă sau mai mult chiar, că munții sunt în stare, cu timpul, să se transforme în valuri, iar valurile în munți. Rezultă deci că un tablou de peisaj este adeseori marcat de o mișcare mobilă de expansiune și de circularitate, ceea ce corespunde întru totul concepției spațio-temporale a cosmologiei chineze care, o amintim cu riscul repetiției, nu concepe nicidecum un spațiu static și nici un timp în linie dreaptă sau în pierdere pură (aceste două entități aflându-se într-o relație de devenire reciprocă). Pentru a ajunge la acest rezultat, artistul folosește justificat chiar jocul de Yin și Yang, al vidurilor și al plinurilor pentru a ocroti, într-un spațiu constituit, elementele aflate în secretă mutație, și aceasta

la toate nivelurile, de la un punct, o linie, o nuanță de tuș și până la organizarea în întregime a tabloului.

Menționăm aici o frază a lui Huang Bin-hong (1844-1955), unul dintre ultimii pictori - teoreticieni ai marii tradiții clasice: „Cel mai mic punct - cu atât mai mult alte tipuri de linii - trebuie să fie asemeni unui grăunte viu ce-și păstrează întreaga șansă de a crește". În altă parte, comparând un tablou pictat cu un joc de șah în plină desfășurare, el spunea:

*„A picta un tablou este ca și cum ai juca jocul de Go. Te străduiești să rânduiești pe eșichier «puncte disponibile». Cu cât ai mai multe cu atât ești mai sigur de câștig. Într-un tablou, aceste puncte disponibile sunt vidurile (...). Există marele Vid și micile viduri prin care spațiul se contractă și se dilată după voie. Făcând aluzie la aceasta, Cei Vechi spuneau: «Spațiul poate fi până într-atât umplut încât să pară că aerul nu mai poate trece, conținând totodată viduri unde caii să poată zbura după pofta inimii»".*

Părerile acestea ale lui Huang Bin-hong răspund peste secole unor anume afirmații ale lui Zhang Yan-yuan din *Li-tai ming-hua ji*, operă fundamentală care, spre sfârșitul secolului al VIII-lea, realiza o sinteză a teoriilor precedente și punea bazele gândirii estetice chineze. Ne referim cu precădere la următoarele două pasaje:

*„Ying și Yang, prin interacțiunea lor, modelează și finisează toate lucrurile. Cele zece mii de fenomene se îmbină și se dispun în consecință. Transformarea misterioasă a Creației nu se mai revelează prin Cuvânt, în timp ce Natura își urmează propria-i operă. Ierburi și plante își arată splendoarea fără a datora nimic culorilor derivate din jasp și cinabru. Nori și zăpezi plutesc sau se învolburează; albeața lor nu datorează nimic albului de ceruză. Muntele este în mod firesc turcoaz fără să facă apel la albastrul de azur; la fel, fenixul este iridescent fără să recurgă la Cele Cinci Culori. Astfel, pictorului îi este suficient să folosească toată puterea tușului pentru a realiza «ideea» sau «esența» Celor Cinci Culori. În schimb, dacă el se va atașa servil de Cele Cinci Culori, atunci imaginea lucrurilor pe care le va reprezenta va fi falsă.*

*În pictură, trebuie să avem grijă să evităm o execuție prea minuțioasă și prea desăvârșită în desenul formelor și notația culorilor, și să nu etalăm prea mult tehnica, privând-o astfel de secretul și aura sa. Iată de ce nu*

*trebuie să ne temem de neterminat, ci mai degrabă să deplângem prea finitul. Din clipa în care se știe că un lucru este isprăvit, ce nevoie mai este de a-l desăvârși? Căci neterminatul nu semnifică neapărat neîmplinitul; defectul neîmplinitului rezidă tocmai în faptul de a nu recunoaște un lucru îndeajuns de terminat. În privința valorii operelor există, ocupând locul suprem, opera «în sine» (ca și Creația însăși). Apoi urmează opera divină. Sub opera divină se află opera minunată. Nefiind minunată, o operă poate fi rafinată sau, la un grad mai mic, aplicată. Opera «în sine» constituie deci gradul superior al categoriei celei mai înalte. Opera divină și opera minunată constituie gradul median și, respectiv, gradul inferior al acestei categorii. Cât despre opera rafinată și opera aplicată, ele aparțin categoriei secundare. Am stabilit aceste cinci grade pentru a îmbrățișa Cele Șase Canoane și a reprezenta toate gradele de perfecțiune. Căci în interiorul celor cinci grade s-ar putea distinge câteva sute de grade, astfel că nu am mai ști să le epuizăm numărul.*

*În pictura lui Gu Kai-zhi, liniile sunt strânse și viguroase; ele se leagă unele de altele, ascultând de o mișcare circulară reînnoită la nesfârșit. Stilul îi este suveran și lipsit de constrângere, ritmul rapid, asemeni vânturilor și fulgerelor. Înainte de a începe o operă (sau de a trasa chiar și cea mai mică linie), pictorul îl deține pe* yi *[idee, dorință, intenție, conștiință creatoare, viziune exactă]; astfel,* yi *subzistă după terminarea operei și o prelungește. Iată de ce pictura lui Gu este întotdeauna animată de* shen-qi *[suflu-spirit].*"

Afirmând primatul Suflului și al Ideii, propăvăduind Neterminatul drept forma supremă a desăvârșirii, autorul nu acordă valoare decât operelor care, continuând să se desăvârșească prin ele însele, își depășesc propria reprezentare vizuală și „se prelungesc" infinit în Timp.

În epoca dinastiei Song, dacă Guo Xi (1001-1090), prin teoria sa asupra Celor Trei Distanțe, prin descrierea minuțioasă a alternanței anotimpurilor și prin părerea că un peisaj pictat trebuie să permită contemplatorului să efectueze popasuri statornice sau călătorii nesfârșite, ar

sugera mai ales reprezentarea cu dublă dimensiune, spațială și temporală, lui Su Dong-po (1035-1101), îi datorăm totuși opiniile cele mai valoroase:

*„Vorbind despre pictură, am obiceiul să spun că, dacă anumite lucruri au o formă constantă - precum figurile umane și animale, clădiri și instrumente etc. -, există altele - munți și stânci, copaci și bambuși, cursuri de apă și valuri, cețuri și nori etc., care nu au o formă constantă, dar care sunt înzestrate cu* li *[principiu intern constant].*

*Când în reprezentarea formei constante există un defect, toată lumea îl poate sesiza; în schimb o greșeală în structura principiului intern nu este percepută cu ușurință nici chiar de către un cunoscător. Este, de altfel, și motivul pentru care atâția pictori mediocri, pentru a înșela lumea, caută să picteze lucruri ce nu au o formă constantă. Or, un defect în reprezentarea formei exterioare nu afectează, adeseori, decât o parte a compoziției, pe când o inadecvare a principiului intern va ruina cu siguranță efectul de ansamblu. Din însuși faptul că aceste lucruri au o formă neconstantă, pentru a le reprezenta trebuie cu atât mai mult să ținem seama cu strictețe de principiul intern constant. Totuși nu le este dat decât unor rari artiști superiori să parvină până acolo. Pictorul Yu-ke face parte dintre ei. Bambușii, stâncile și arborii săi dezgoliți, prin felul lor specific de a crește sau de a pieri, de a se contracta sau de a se extinde, sunt întotdeauna în conformitate cu* li. *Nu există nimic din ceea ce îi alcătuiește rădăcini, tulpini, noduri, frunze, muguri ascuțiți, nervuri ramificate - care să nu asculte de legile transformării. Elementele irump printr-o înlănțuire internă și continuă; fiecare dintre ele se găsește întotdeauna la locul potrivit. Copleșind întru totul spiritul uman, opera lui Yu-Ke îmbrățișează însăși Calea Cerului.*

*La nașterea sa, când bambusul nu este decât o mlădiță înaltă de un deget, aceasta posedă tot ceea ce caracterizează un bambus, adică noduri și frunze. Pe măsură ce crește, desfăcându-se puțin câte puțin din tecile sale (asemenea unui greiere ieșind din crisalidă sau a unui șarpe năpârlind de solzi), și până ce va atinge o înălțime de optzeci de picioare, bambusul nu face altceva decât să dezvolte ceea ce are virtual în el. Or, pentru a desena un bambus, pictorii de azi procedează prin adăugare:*

*ei desenează nod după nod și adaugă frunzele una după alta. Aceasta contravine legii vitale a bambusului.*

Când Yu-ke picta un bambus,
El vedea bambusul și nu se mai vedea pe sine
Este puțin spus că nu se mai vedea;
Ca un posedat, el își abandona propriul corp.
Acesta se transforma, devenea bambus,
Făcând să irumpă la nesfârșit noi străluciri.
Zhuang-zi, vai, nu mai este pe această lume!
Cine oare ar zămisli un spirit la fel de concentrat?

Recomandându-i pictorului să nu se mulțumească doar cu a figura forme exterioare și fixe și sfătuindu-l să perceapă întotdeauna lucrurile în originea și devenirea lor, Su Dong-po, a cărui influență va fi mare, afirmă, în felul său, necesitatea de a integra Durata vitală în pictură.

În timpul dinastiei Ming, majoritatea teoreticienilor puneau accentul pe execuția cu penelul și tușul care, prin savante combinații, prin omisiuni deliberate, prin respirația liniilor și iradiația tonurilor, trebuiau să confere tabloului o virtualitate de transformare internă sau o aură de mister, reînnoită neîntrerupt. Cel mai important dintre acești teoreticieni a fost fără îndoială Li Ri-hua (1565-1635) care rezumă gândirea lor în următoarele trei pasaje:

*„Când desenau un arbore sau o stâncă, Cei Vechi distingeau fața și spatele, poziția dreaptă și oblică etc. Ei nu neglijau nici o trăsătură de penel, având permanent în vedere viziunea de ansamblu. Fiind vorba de reprezentarea unei păduri de nepătruns sau a unui curs de apă cu numeroase meandre, ei făceau apel la cețuri și nori pentru a accentua impresia de profunzime, la pietre risipite și la bancuri dispersate de nisip, pentru a marca distanța. În tablourile lor, în sânul unei prezențe unificatoare, insondabilă parcă, prezență creată printr-o savantă execuție a tușului, se disting ușor structuri adecvate, concepute în prealabil; invers, soliditatea fondului nu împiedică cu nimic mișcarea alertă a ansamblului. În funcție de subiecte, compoziția poate fi compactă, fără a cădea în greșeala îngrămădirii; sau aerată, fără a fi inconsistentă. Prin dubla lor calitate* kung-miao *[vid și*

*minunat], prin procesul de transformare internă pe care ele îl comportă, operele se înrudesc cu însăși Creația. Mulți dintre pictorii de azi se mulțumesc să urmeze rețete, desenând mecanic o frunză după alta, o figură după alta. Aceasta nu mai este pictură. Este totuna cu a recurge la un gravor artizan!*

*Pentru figurarea unui obiect sau reprezentarea unei scene, mai mult decât* xing *[forma exterioară] contează să fie sesizat* shi *[liniile de forță]; mai mult decât shi contează să sesizezi* yun *[ritm sau rezonanță]; mai mult decât* yun *este important să sesizezi* hsing *[natură sau esență]. Forma exterioară se relevă din cerc, din pătrat, din scobit, din plat etc.; ea poate fi în întregime redată prin pensulă. Liniile de forță rezidă în creșterea internă de care este animat obiectul, în mișcarea sa continuă sau sincopată, circulară sau frântă; pensula poate deopotrivă să le contureze, dar e mai bine să nu facă acest lucru într-un mod prea complet. Pentru a dărui obiectului o aură, pictorul trebuie să aibă grijă de a integra virtualul în execuția cu penelul și tușul. Dincolo de liniile de forță există, am mai spus-o, rezonanța, pe care numai spiritul liber și suveran va ști s-o capteze. Cât despre esență, ea este ceea ce leagă orice obiect (sau subiect) de Cerul său în sine. Pictorul o percepe nu numai printr-un act voluntar, ci și prin iluminare, care nu poate surveni decât dacă pictorul își stăpânește în întregime arta sa.*

*În pictură contează să știi să reții, dar, deopotrivă, să știi să renunți. A ști să reții constă în a delimita conturul și volumul lucrurilor prin intermediul trăsăturilor de penel. Dar, dacă pictorul folosește linii continui sau rigide, tabloul va fi lipsit de viață. În trasarea formelor, deși scopul este de a se ajunge la un rezultat plenar, întreaga artă a execuției rezidă în intervalele și sugestiile fragmentare. De aici și necesitatea de a ști să renunți. Aceasta presupune ca trăsăturile de penel ale pictorului să se întrerupă (exceptând suflul care le animă), pentru a se încărca mai mult de subînțelesuri. Astfel, un munte poate comporta pante nepictate, iar un copac poate să fie lipsit de o parte din ramurile sale, așa încât acestea rămân în stare de devenire, între a fi sa a nu fi.*

Pictorii și teoreticienii din timpul dinastiei Qing, continuând marea tradiție clasică, reveneau adesea asupra problemei compoziției. Ei făceau mare caz de noțiunile perechi, precum «Vid - Plin», «Deschidere - Închidere», «Anterior - Posterior», «Crescător - Descrescător», «Din Față - Din Spate» etc. Aceste noțiuni se organizau în jurul ideii centrale de *lung-mai* [Vinele dragonului]; ele întruchipau idealul unei picturi, structurată și deschisă totodată. Ținând seama de tema care ne preocupă, citām un text esențial al lui Shen Zong-qian (secolul al XVIII-lea), în care autorul, într-un mod explicit, vorbește de compoziția unui tablou nu ca despre o rețea de planuri, ci ca despre o succesiune de anotimpuri:

*După exemplul tuturor ființelor vii care ascultă de mișcarea universală de deschidere și de închidere, și pictura își întemeiază una din legile sale de compoziție pe opoziția dintre* kai-he *[deschidere-închidere]. Spre exemplu, într-un rulou vertical deschiderea este partea inferioară de unde începe tabloul, iar închiderea este partea superioară unde se termină tabloul. Acolo unde începe, desenăm stânci și arbori; plasăm ici o casă, colo un pod, mai departe un izvor sau un drum. Toate aceste elemente, fiecare în devenirea sa, compun o scenă în plină expansiune, de unde și ideea de deschidere. Dar în partea superioară, trebuie să avem grijă să terminăm tot ceea ce urcă din jos (munți, cețuri etc.) sau ceea ce tinde spre depărtare (plajă, insulițe etc.), de unde și ideea de închidere. Pentru a ilustra această noțiune de închidere - deschidere, am putea folosi o imagine temporală, comparând părțile unui tablou cu anotimpurile. Astfel, partea inferioară a tabloului corespunde primăverii, când natura se trezește și se dezvoltă; partea din mijloc verii, când natura înflorește și se maturizează; partea superioară toamnei și iernii, când natura se adună și se odihnește în vederea reînnoirii. Să amintim că, chiar în interiorul unui anotimp, există luna (astrul lunii) cu creșterea și descreșterea sa; există ziua cu perioada diurnă și nocturnă. Și toate lucrurile, prin respirația și pulsația lor, întrupează în fiecare moment această lege de deschidere și închidere. Într-un tablou și cel mai mic arbore și cea mai mică stâncă trebuie să facă același lucru.*

Astfel Vidul care sălășluiește în tablou și care îl prelungește este conceput în China ca un Spațiu-Timp,

grație căruia trăsăturile de penel realizate se reunesc în curentul însuflețitor și niciodată întrerupt al lui Tao. În secolul al XVIII-lea, marele pictor Zheng Xie înscria, într-unul dintre tablourile sale cu bambuși:

*Desigur, tabloul se află în interiorul cadrului hârtiei, dar în același timp îl depășește cu mult. Astfel, în acest tablou cu bambuși, în care sunt arătate mai ales tijele și de abia frunzele, cum se ghicește, totuși, dincolo de hârtie, prezența mai durabilă a acestor frunze [invizibile] fremătând sub vânt și ploaie sau grele de ceață și rouă*!.

# INDICE DE NUME

# CUPRINS

Redactor: GHEORGHE BALA
Tehnoredactor: KLARA GALIUC

Bun de tipar: noiembrie 1996
Coli de tipar: 6,16
Apărut: 1996

Tipărit la QUADRIMPEX, București

Biblioteca de artă
573
Teoria și filozofia artei

# arta picturii chineze

În China, pictorii și teoreticienii obișnuiau să-și consemneze în scris propriile idei asupra artei picturii. Adunate de-a lungul secolelor, aceste scrieri formează un important corpus. Cu toate că mai multe lucrări, apărute în anii din urmă, au contribuit la a face cunoscute cititorilor anumite texte de bază, au mai rămas însă destule necercetate în care putem găsi rodul unor meditații și experiențe trăite. Iar considerațiile, mai mult de ordin tehnic pe care le conțin, nu prezintă mai puțin interes. Ele ne permit, fără îndoială, să avansăm cât mai mult în secretul picturii chineze, dar, mai cu seamă, ne interoghează, într-o anumită măsură, asupra practicilor picturii noastre de azi.

FRANÇOIS CHENG

Lei 6 000

ISBN 973-33-0299-6